ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

ΛΕΞΙΚΟ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

• ΠΑΡΙΣΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
• ΠΑΡΙΣΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

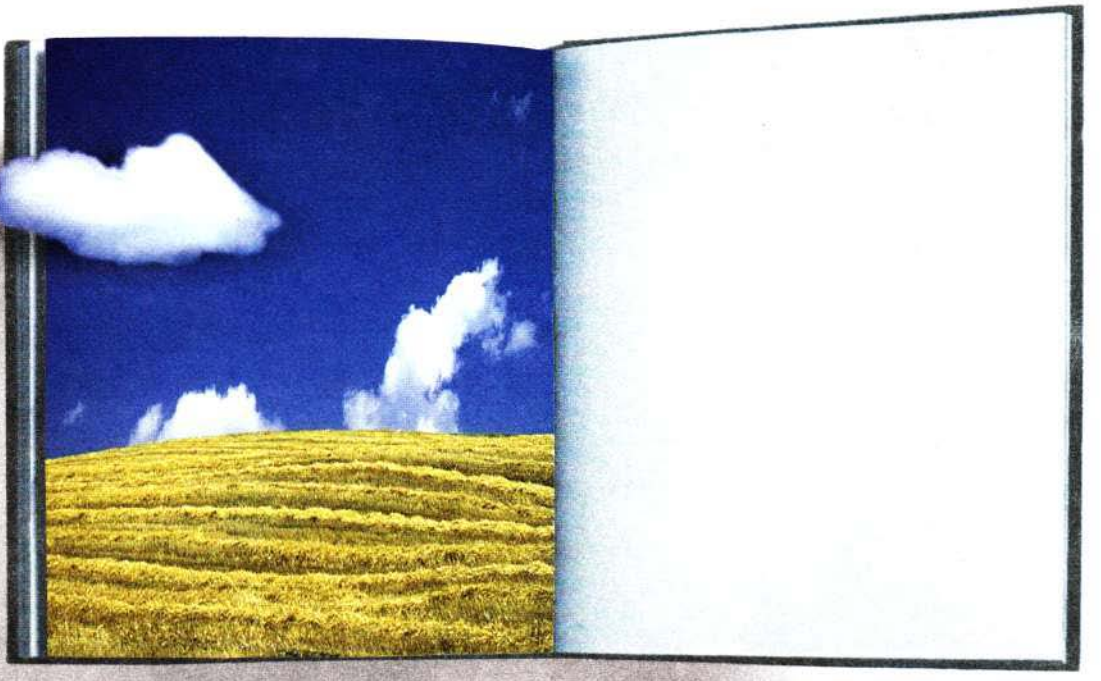
Ανάδοχος Έργου

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

Σ. Πατάκης Α.Ε.

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ—ΑΘΗΝΑ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ



ΛΕΞΙΚΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

Σάρωση και δημιουργία pdf από Absens

ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ:

Παρίσης Ιωάννης, *Καθηγητής Φιλόλογος,*
Παρίσης Νικήτας, *Καθηγητής Φιλόλογος*

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ:

Κων/νος Μπαλάσκας, *Σύμβουλος Π.Ι.*

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ:

Πατίστα Άρτεμις

ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Αρβανίτης Δημήτρης

Με απόφαση της ελληνικής κυβερνήσεως τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου και του Λυκείου τυπώνονται από τον Οργανισμό Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων και διανέμονται δωρεάν.

Εισαγωγικο Σημειωμα

Υπάρχουν πολλών ειδών λεξικά. Το κάθε είδος, ανάλογα και με το «υλικό» που περιέχει και με το στόχο που θέτει, εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανάγκες. Τα πιο γνωστά λεξικά είναι αυτά που συνήθως τα χαρακτηρίζουμε με τη γενική ονομασία «ορθρογραφικά-ερμηνευτικά». Σ' αυτά ανατρέχουμε, όταν θέλουμε να λύσουμε κάποια απορία μας σχετικά με την ορθή γραφή ή τις σημασίες μιας λέξης.

Αυτός ο τρόπος χρήσης και αξιοποίησης των λεξικών φανερώνει πολλά. Κυρίως αποκαλύπτει το λειτουργικό τους χαρακτήρα και τον ειδικό στόχο που εξυπηρετούν. Μ' ένα λόγο πιο απλό, θα λέγαμε ότι τα λεξικά δε γράφονται για να διαβάζονται όπως ένα άρθρο, μια μελέτη, ένα μυθιστόρημα, ένα ιστορικό βιβλίο κτλ. Γι' αυτό και τα λεξικά χαρακτηρίζονται ως βιβλία αναφοράς. Αυτό σημαίνει ότι ανατρέχει κανείς σ' ένα λεξικό, όταν ζητάει να μάθει κάτι περισσότερο για μια λέξη.

Το παρόν λεξικό, όπως εξάλλου το δείχνει και η ονομασία του, είναι πολύ διαφορετικό από τα γνωστά και τα κλασικού τύπου λεξικά. Το θέμα του και ιδιαίτερα ο στόχος του είναι πολύ στενότερος. Καταρχήν, δημιουργήθηκε για να εξυπηρετήσει πρωτίστως τις διδακτικές ανάγκες, που συνδέονται άμεσα με τη διδασκαλία της νεότερης, ελληνικής και ξένης, λογοτεχνίας.

Αυτή, ακριβώς, η σύνδεση του λεξικού με τη διδακτική πράξη προκαθόρισε, σε μεγάλο ποσοστό, τη φύση, το χαρακτήρα, τη μορφή, την έκταση και κυρίως τους στόχους του λεξικού. Συγκεκριμένα, στο λεξικό καταγράφονται λήμματα που ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία των λογοτεχνικών όρων. Η καταγραφή όμως δεν είναι εξαντλητική. Ειδικότερα, για την επιλογή των λημμάτων ή, καλύτερα, των συγκεκριμένων λογοτεχνικών όρων, λειτούργησε ένα απόλυτα ασφαλές κριτήριο: το λημματολόγιο δηλαδή καταρτίσθηκε με βάση και κριτήριο τη συχνότητα χρήσης του κάθε λογοτεχνικού όρου στην καθημερινή διδακτική πράξη. Αυτό σημαίνει ότι λογοτεχνικοί όροι, καταχωρισμένοι στα πιο έγκυρα ξένα λεξικά, αποκλείσθηκαν από το παρόν λεξικό, με κριτήριο τη μη χρήση τους στη διδακτική πράξη.

Η εφαρμογή αυτού του κριτηρίου μπορεί να περιόρισε κάπως τον αριθμό των λημμάτων. Απ' την άλλη όμως πλευρά, κράτησε το λεξικό σ' ένα λογικό όγκο και σε μια λογική έκταση, στοιχείο που το καθιστά περισσότερο λειτουργικό και πιο εύχρηστο. Αυτό, εξάλλου, ήταν και μια από τις βασικές προδιαγραφές που είχε θέσει το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.

Η άμεση σύνδεση του λεξικού με τη διδακτική πράξη καθορίζει και τους απόλυτα ειδικούς στόχους του. Οι στόχοι αυτοί, σε μια συνοπτική περιγραφή, θα μπορούσαν να προσδιορισθούν ως εξής:

α) πρωταρχικός στόχος του λεξικού είναι να περιγράψει, να ερμηνεύσει και να διευκρινίσει λογοτεχνικούς όρους που είναι κάπως δυσνόητοι ή ασαφείς ή περιέχουν μικρά ή μεγάλα ποσοστά σύγχυσης και νοηματικής ρευστότητας

β) ένας δευτερογενής αλλά εξίσου ουσιαστικός στόχος του λεξικού, είναι να βοηθήσει στην καθιέρωση μιας ενιαίας διδακτικής ορολογίας. Η καθιέρωσή της, στο μέτρο του δυνατού, θα συντελέσει σε κάτι που είναι διδακτικά αναγκαίο: να μην προκαλείται σύγχυση στους μαθητές, όταν αλλάζουν τάξη, σχολείο ή και διδάσκοντα

γ) υπάρχει και ένας ακόμη εξίσου σημαντικός στόχος: να έχει ο μαθητής στη διάθεσή του ένα βιβλίο αναφοράς· να μπορεί να ανατρέχει κάθε φορά σ' αυτό και να αναζητάει μια λύση στις τυχόν απορίες του και, κυρίως, σ' αυτές που απορρέουν από τη διδασκαλία των νεότερων λογοτεχνικών κειμένων.

Η ουσιαστική και η πρακτική αποτελεσματικότητα του λεξικού εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο το χρησιμοποιεί και το αξιοποιεί κάποιος. Γι' αυτό, θα πρέπει εξαρχής να διευκρινιστεί το εξής: το λεξικό δε διαβάζεται με τον ίδιο τρόπο που μελετά κανείς ένα άλλο σχολικό βιβλίο. Δεν αποτελεί εξεταστέα ούτε μια συστηματικά διδασκόμενη ύλη. Η σωστή του χρήση και αξιοποίηση προϋποθέτουν συγκεκριμένη αφορμή και συγκεκριμένο ερέθισμα, που απορρέει μέσα από το περιεχόμενο, τη μορφή, τον τρόπο οργάνωσης, τις συγγραφικές τεχνικές και τη λογική των λογοτεχνικών κειμένων. Συγκεκριμένα, κατά τη διδασκαλία ενός λογοτεχνικού κειμένου ακούγονται διάφοροι όροι: μύθος, πλοκή, περιπέτεια, αφηγητής, εγκιβωτισμένη αφήγηση κτλ. Οι όροι αυτοί πρωτοβάθμια βιώνονται και κατανοούνται μέσα στην τάξη. Η στενότητα όμως του χρόνου και η οικονομία της διδασκαλίας δεν επιτρέπουν μεγάλα ανοίγματα και πληθωρικές διευκρινίσεις. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις και σε κάθε άλλη ανάλογη, το λεξικό θα λειτουργήσει επικουρικά. Προσφέρει δηλαδή ένα μεθοδικά οργανωμένο συμπληρωματικό και υποβοηθητικό υλικό στη μαθησιακή διαδικασία. Ο μαθητής, με αφορμή πάντα τη διδασκαλία ενός λογοτεχνικού κειμένου, θα ανατρέξει στο λεξικό όχι με στόχο να απομνημονεύσει τα όσα αναφέρονται σε έναν όρο. Αντίθετα, θα ανατρέξει στο λεξικό για να συμπληρώσει τα όσα ενδεχομένως γνωρίζει και, κυρίως, για να επιβεβαιώσει τα όσα πρωτοβάθμια βίωσε μέσα στην τάξη.

Για τη σύνταξη του λεξικού αξιοποιήθηκε όλη σχεδόν η υπάρχουσα, ελληνική και ξένη, βιβλιογραφία. Όμως τα πράγματα προσαρμόστηκαν στις ανάγκες της διδακτικής πράξης. Γι' αυτό και καταβλήθηκε προσπάθεια τα χρησιμοποιούμενα κάθε φορά παραδείγματα να είναι αντλημένα από τα διδασκόμενα λογοτεχνικά κείμενα. Γι' αυτό και η επιλογή των λημμάτων είχε, κυρίως, ως καθοδηγητικό γνώμονα πρώτα τη διδασκαλία και μετά την ποικιλία των χρησιμοποιούμενων λογοτεχνικών όρων. Εξάλλου, επειδή το λεξικό απευθύνεται κυρίως σε μαθητές, δε χρησιμοποιήθηκαν οι συντομογραφίες που συνήθως συναντάμε στα λεξικά, για να μην υπάρξουν δυσχέρειες στην ανάγνωση και προκληθεί σύγχυση.

Και μια καταληκτική διευκρίνιση. Η έκταση του κάθε λήμματος καθορίστηκε ανάλογα με το βαθμό δυσκολίας. Όσοι δηλαδή λογοτεχνικοί όροι κρίθηκαν ότι είναι πιο γνωστοί και περισσότερο οικείοι στο μαθητή, αναπτύχθηκαν με συνοπτικότερο τρόπο. Αντί-

θετα, στους λογοτεχνικούς όρους που θεωρήθηκαν πιο δύσβατοι και που περιέχουν και στοιχεία θεωρίας λογοτεχνίας, δόθηκε μεγαλύτερη έκταση. Για κάποιους μάλιστα όρους, στο τέλος του κυρίως κειμένου και πάντα μέσα σε αγκύλες, δόθηκαν περισσότερα πληροφοριακά στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά, που ανήκουν σε ένα επίπεδο προσαύξησης των γνώσεων, κρίθηκαν αναγκαία πιο πολύ για το διδάσκοντα και σε δεύτερη μοίρα για το μαθητή.

Και κάτι ακόμη, τελευταίο: κρίναμε σκόπιμο να παραλείψουμε λήμματα που δε σχετίζονται άμεσα με τα νεότερα λογοτεχνικά κείμενα ή που ανήκουν σε άλλες περιόδους της ελληνικής γραμματείας. Έτσι λ.χ. δε γίνεται λόγος για λήμματα όπως διθύραμβος, κομμός, κοντάκιο, μέλος, παιάνας κτλ., που σχετίζονται περισσότερο με αρχαιοελληνικά ή βυζαντινά κείμενα. Εξάλλου, τους όρους αυτούς οι μαθητές τους γνωρίζουν μέσα από τη διδασκαλία άλλων μαθημάτων. Οι παραλείψεις αυτές, που είναι σύμφωνες και με τις προδιαγραφές του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, πιστεύουμε ότι απάλλαξαν το λεξικό από ένα περιττό ή και υπερβολικό φόρτο. Αυτονόητο, βέβαια, ότι καταχωρίστηκαν στο λεξικό και κάποιοι όροι της αρχαιοελληνικής γραμματείας (π.χ. κάθαρση, από μηχανής θεός κτλ.), που όμως εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται στη διδακτική των νεότερων λογοτεχνικών κειμένων.

Οι συγγραφείς

Α

Αλληγορία

Υπάρχουν πολλοί τρόποι να προσεγγίσουμε και να κατανοήσουμε την έννοια της αλληγορίας. Ένας πρώτος τρόπος είναι ο καθαρά ετυμολογικός. Σύμφωνα, λοιπόν, με την ετυμολογία της λέξης, η αλληγορία είναι ένας μεταφορικός εκφραστικός τρόπος, ο οποίος κρύβει νοήματα διαφορετικά από εκείνα που φανερώνουν οι χρησιμοποιούμενες συγκεκριμένες λέξεις. Όλες λ.χ. οι παροιμίες κρύβουν νοήματα διαφορετικά από εκείνα που άμεσα τουλάχιστον δηλώνουν και εκφράζουν οι λέξεις. Άλλα δηλαδή λένε και άλλα εννοούν. Από την άποψη αυτή, όλες οι παροιμίες συνιστούν έναν αλληγορικό και, επομένως, μεταφορικό τρόπο έκφρασης. Η παροιμία π.χ.

Το ένα χέρι νίβει τ' άλλο και τα δυο το πρόσωπο

στη λεκτική της επιφάνεια μιλάει για την καθημερινή διαδικασία της ατομικής καθαριότητας και υγιεινής. Στο νοηματικό της όμως υπόστρωμα, η παροιμία κρύβει και, τελικά, υποδηλώνει ένα διαφορετικό νόημα: μιλάει για την ανάγκη και την αξία της αλληλοσυμπαράστασης, της αλληλοβοήθειας, της αλληλεγγύης και της συνεργασίας μεταξύ των ανθρώπων. Και επειδή με την παροιμία μεταφερόμαστε από το επίπεδο μιας καθημερινής ασχολίας σ' ένα άλλο και διαφορετικό επίπεδο εννοιών και αξιών, γι' αυτό ακριβώς η αλληγορία της παροιμίας συνιστά ένα *μεταφορικό* εκφραστικό τρόπο.

Ύστερα από αυτή την πρώτη προσέγγιση, φαίνεται καθαρά ότι η αλληγορία είναι μια εφραστική τεχνική με την οποία επιδιώκεται και επιτυγχάνεται η *απόκρυψη* του πραγματικού νοήματος. Συνεπώς, οπουδήποτε λειτουργεί η έννοια της αλληγορίας, χρειάζεται και απαιτείται μια ειδική ανάγνωση για την αποκωδίκευση και την κατανόηση του πραγματικού νοήματος. Αυτή η ειδική ανάγνωση προϋποθέτει την ικανότητα να διαβάζουμε ένα αλληγορικό κείμενο «κάτω από τις λέξεις», για να αποκαλύψουμε τα κρυμμένα ή, έστω, τα δυσδιάκριτα νοήματα.

Στο χώρο τώρα της λογοτεχνίας, η αλληγορία είναι μια ιδιαίτερα συχνή συγγραφική τεχνική. Συγκεκριμένα, ο πεζογράφος ή ο ποιητής, για να προσδώσει στα νοήματά του μεγαλύτερη υποβλητικότητα και για να τα καταστήσει περισσότερο αισθητά και, επομένως, ζωντανά, καταφεύγει συχνά στην τεχνική και στους τρόπους της αλληγορίας. Ο ποιητής π.χ. Αλκαίος, τον 6ο αι. π.Χ., θέλησε να μιλήσει για τις οδυνηρές συνέπειες που προκαλούνται απ' τις εμφύλιες διαμάχες. Δε μίλησε όμως για το θέμα αυτό με τρόπο άμεσο, ευθύ και ανοικτό· αντίθετα, χρησιμοποίησε τον τρόπο της ποιητικής αλληγορίας. Συγκεκριμένα, περιέγραψε μια *κατάσταση άγριας βαρυχειμωνιάς και θαλασσοταραχής* (=κοινωνι-

κές αναταραχές, πολιτικές διαμάχες, εμφύλιες συρράξεις, έλλειψη σύμπνοιας και ομοψυχίας· έγραψε για *ένα καράβι που θαλασσοδέρνεται και τσακίζεται* (=η ταραγμένη πολιτεία που κινδυνεύει να καταποντισθεί)· για *τους ναύτες που επίσης θαλασσοδέρνονται, κινδυνεύουν και πνίγονται* (ναύτες = οι πολίτες). Μ' αυτό το σχήμα αλληγορίας, ο Αλκαίος, στην επιφάνεια της ποιητικής γραφής μοιάζει να μιλάει για μια κατάσταση θαλασσοταραχής. Μ' αυτή δηλαδή την αλληγορική περιγραφή και εικόνα «απέκρυψε» τα πραγματικά και τα κρυμμένα νοήματα. Αυτή, ακριβώς, η αλληγορική απόκρυψη κατέστησε, τελικά, τα νοήματα πιο υποβλητικά και, παράλληλα, απέτρεψε τον κίνδυνο να μετατραπεί το ποίημα σε πολιτική και αγοραία ρητορεία.

Αμφισημία (ή αμφιλογία)

Με τον όρο «αμφισημία» (ή «αμφιλογία») χαρακτηρίζουμε το γλωσσικό φαινόμενο κατά το οποίο μια λέξη ή και μια ολόκληρη φράση χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποκτά μια διφορούμενη σημασία και, τελικά, να γίνεται κατανοητή με δύο διαφορετικούς τρόπους. Σε μια τέτοια περίπτωση που στο λόγο λειτουργεί το φαινόμενο της αμφισημίας, η λέξη ή η φράση μπορούν να διαβασθούν και να κατανοηθούν με δύο διαφορετικούς τρόπους. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της αμφισημίας είναι ότι και οι δύο τρόποι ανάγνωσης και κατανόησης θεωρούνται νοηματικά έγκυροι και αποδεκτοί.

Το στοιχείο που παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον στην περίπτωση της αμφισημίας είναι ότι οι διάφορες σημασίες μιας αμφίσημης λέξης ή φράσης δε διαθέτουν κάποιο κοινό νοηματικό πυρήνα και ανάμεσά τους δεν υπάρχει κανενός είδους σχέση. Για το λόγο αυτό, είναι αδύνατον να εξηγήσει κανείς τη μια σημασία με τη βοήθεια της άλλης ή να θεωρήσει ότι και οι δύο προκύπτουν από κάποια αρχική θεμελιώδη έννοια· δεν πρόκειται, δηλαδή, για κάποιο είδος συνωνυμίας. Συνεπώς, αν μια αμφίσημη έκφραση έχει δυο σημασίες, η χρήση της με την πρώτη ή τη δεύτερη αντιστοιχεί σε δυο εντελώς ξεχωριστές επιλογές, σαν να επρόκειτο για δυο διαφορετικές εκφράσεις.

Στην καθημερινή χρήση της γλώσσας ή σε κείμενα όπου απαιτείται σαφήνεια και ακρίβεια (π.χ. στα επιστημονικά), η αμφισημία θεωρείται γενικά μειονέκτημα, καθώς ενδέχεται να προκαλέσει προβλήματα κατανόησης. Όταν, όμως, χρησιμοποιείται ηθελημένα και πετύχει το στόχο της, τότε είναι ένα αδιαμφισβήτητο προτέρημα (π.χ. στους αρχαίους χρησμούς ή στην κωμωδία, προκειμένου να δημιουργηθεί μια κωμική κατάσταση). Ειδικά στη λογοτεχνία, το γεγονός ότι μια λέξη ή φράση μπορεί να αναπαριστά την ίδια στιγμή και σε απόλυτη ισοδυναμία δύο τουλάχιστον διαφορετικά πράγματα είναι ένα από τα πλέον σημαντικά και θετικά στοιχεία.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, υπήρξαν αρκετοί κριτικοί που τόνισαν την ιδιαίτερη σημασία του φαινομένου της αμφισημίας. Κάποιοι το θεώρησαν φυσικό χαρακτηριστικό της γλώσσας, το οποίο όμως εμφανίζεται με πολύ πιο έντονο τρόπο στη λογοτεχνία, και κυρίως στην ποίηση· κι αυτό, διότι η ποιητική γλώσσα είναι πολύ πιο πυκνή σε νοήματα. Ένας Άγγλος κριτικός, ο William Empson, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ζήτημα της αμφισημίας, την όρισε ως εξής: «κάθε λεκτική απόχρωση, όσο λεπτή και αν είναι, η οποία δίνει το έναυσμα για εναλλακτικές αντιδράσεις στο ίδιο απόσπασμα». Στη συνέχεια, τη χρησιμοποίησε για να περιγράψει τον πλούτο των συσχετισμών που συναντάμε στη μοντέρνα (νεοτερική) ποίηση.

(Βλ. Πολυσημία)

Αναγνώριση

Στη γνωστή παραλογή (βλ. λέξη) που τιτλοφορείται «Η επιστροφή του ξενιτεμένου [συζύγου]», ο μύθος του τραγουδιού, σε συνοπτική

απόδοση, παρουσιάζει την ακόλουθη εξέλιξη: ένας ξενιτεμένος, ύστερα από πολλά χρόνια, επιστρέφει ξαφνικά στον τόπο του. Βρίσκει τη γυναίκα του στη βρύση και την αναγνωρίζει. Η γυναίκα όμως δεν αναγνωρίζει τον ξενιτεμένο. Τότε αυτός, για να ξεπεράσει και τις δικές του αμφιβολίες, της διηγείται μια πλαστή ιστορία: ότι τάχα ο άντρας της πέθανε στην ξενιτιά και ότι αυτός τον φρόντισε στα στερνά του και τον έθαψε. Της ζητάει να του πληρώσει όσα εκείνος πρόσφερε στο νεκρό της άντρα, μαζί και ένα φιλί. Όταν η γυναίκα δηλώνει ότι είναι πρόθυμη όλα να τα ξεπληρώσει εκτός από εκείνο το φιλί, ο ξενιτεμένος αποκαλύπτει ξαφνικά την ταυτότητά του:

Κόρη μ', εγώ 'μαι, ο άνδρας σου, εγώ 'μαι ο καλός σου

Η αναγνώριση του Οδυσσέα απ' την Πηνελόπη (σκίτσο που αναπαριστά μια τοιχογραφία απ' την Πομπηία). Η αφήγησή της από τον Όμηρο στο ψ της Οδύσσειας λειτούργησε ως πρότυπο για όλες τις κατοπινές σκηνές αναγνώρισης.

Η γυναίκα όμως δεν πείθεται· δυσπιστεί και ζητάει αποδείξεις, τα περίφημα σημάδια. Τα σημάδια αναπτύσσονται σε τρεις διαδοχικές κλίμακες: πρώτα ακούγονται τα σημάδια της αυλής, μετά του σπιτιού και τέλος του κορμιού:

—Αν είσ' εσύ ο άνδρας μου, αν είσαι ο καλός μου,
δείξε σημάδια του σπιτιού κι απέκει να σ' ανοίξω.
—Μηλιάν έχεις στην πόρταν σου και κλήμα στην αυλήν σου,
κάμνει σταφύλια ροζακιά και το κρασί του μέλι.
Το πίνει η Γιανιτζαριά και πά' να πολεμήσει,
το πίνει κι η φτωχολογιά και λησμονά τα χρέη.
—Αυτά τα ξεύρει η γειτονιά, τα ξεύρει ο κόσμος όλος·
δείξε σημάδια του κορμιού κι απέκει να σ' ανοίξω.
—Ελιάν έχεις στο μάγουλο, ελιάν εις την μασχάλην.
—Βάγιες, τρεχάτ' ανοίξατε· αυτός είν' ο καλός μου!

Παρατηρούμε δηλαδή ότι τα σημάδια στις δύο πρώτες κλίμακες (=της αυλής και του σπιτιού) δεν είναι πειστικά. Μόνο όταν θα ακουσθούν τα σημάδια της τρίτης κλίμακας, η γυναίκα θα αναγνωρίσει, τελικά, τον άντρα της. Τα σημάδια δηλαδή του κορμιού για τον άντρα λειτουργούν και έχουν σημασία ηθική, ενώ για τη γυναίκα έχουν αξία βεβαιωτική.

Αυτός είναι ο πιο συνηθισμένος και πιο κλασικός τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το μοτίβο της αναγνώρισης, που κατά κανόνα στηρίζεται στις ακόλουθες προϋποθέσεις:

α) δύο πρόσωπα, μετά από πολύχρονο χωρισμό, ανταμώνουν και πάλι, χωρίς το ένα να αναγνωρίζει το άλλο
β) όταν το ένα από τα δύο πρόσωπα θα αποκαλύψει την ταυτότητά του, το άλλο θα εξακολουθήσει να δυσπιστεί και θα ζητήσει αποδείξεις, τα λεγόμενα σημάδια

γ) τα σημάδια θα κλιμακωθούν ανάλογα με το βαθμό πειστικότητας. Το πιο πειστικό θα είναι το τελευταίο, πάνω στο οποίο και θα στηριχθεί η αμοιβαία αναγνώριση μεταξύ των δύο προσώπων

Η διπλή αναγνώριση Ιφιγένειας και Ορέστη στην τραγωδία του Ευριπίδη Ιφιγένεια η εν Ταύροις (Επίδαυρος 1958, σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη)

Το μοτίβο του αναγνωρισμού το συναντάμε πρώτα στην ομηρική *Οδύσσεια*. Συγκεκριμένα, στην *Οδύσσεια* έχουμε πέντε αναγνωρίσεις: την αναγνώριση του Οδυσσέα από τον Τηλέμαχο (π 180 κ.εξ.), απ' την Ευρύκλεια (τ 466 κ.εξ.), από τον Εύμαιο και τους δύο βοσκούς του (φ 187 κ.εξ.) απ' την Πηνελόπη (ψ 110 κ.εξ.) και απ' το Λαέρτη (ω 316 κ.εξ.).

Η αναγνώριση του Οδυσσέα απ' την Πηνελόπη παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτή που είδαμε στην παραλογή «Ο γυρισμός του ξενιτεμένου». Υποστηρίχθηκε μάλιστα η άποψη ότι το μοτίβο της αναγνώρισης πέρασε στο δημοτικό τραγούδι ως ομηρική επιβίωση. Το σωστό, βέβαια, είναι και ο Όμηρος το θέμα του αναγνωρισμού το πήρε από τη σύγχρονή του λαϊκή ποίηση και μέσα από μιαν αδιάσπαστη πολιτιστική και ποιητική παράδοση πέρασε και διασώθηκε και στο δημοτικό τραγούδι.

Μία από τις πιο έντεχνες αναγνωρίσεις είναι αυτή που περιέχεται στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Στην ουσία, πρόκειται για διπλή αναγνώριση: αναγνωρίζει πρώτα ο Ορέστης την Ιφιγένεια και μετά η Ιφιγένεια τον Ορέστη.

Η πρώτη αναγνώριση γίνεται με τρόπο άμεσο και χωρίς σημάδια. Στη δεύτερη, όμως, αναγνώριση, η Ιφιγένεια ζητάει πρώτα από τον Ορέστη τα λεγόμενα «σημάδια» Και σ' αυτή την περίπτωση τα σημάδια ακολουθούν τριπλή κλιμάκωση: από το λιγότερο στο περισσότερο πειστικό. Μόνο όταν τα ακουσθεί το τρίτο «σημάδι» (=η λόγχη του Πέλοπα), η Ιφιγένεια θα πεισθεί και θα αναγνωρίσει τον Ορέστη.

Ανάγνωση

Ο όρος «ανάγνωση» είναι πολύσημος, έχει δηλαδή πολλές σημασίες. Πρώτα απ' όλα, πρόκειται για έναν όρο που δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά με το γραπτό λόγο γενικότερα. Με αυτή την έννοια, πριν από οτιδήποτε άλλο, η ανάγνωση είναι μια περίπλοκη διαδικασία, η οποία προϋποθέτει τη γνώση και τη χρήση ενός συγκεκριμένου γλωσσικού κώδικα. Εξάλλου, κάθε αναγνώστης πρέπει να έχει συνειδητοποιήσει ότι η γραπτή μορφή αυτού του κώδικα αντιστοιχεί στην προφορική και μεταδίδει κάποιο νόημα, καθώς και ότι ανάμεσα στις δυο αυτές μορφές υπάρχει μια σχετική ανεξαρτησία.

Οι προϋποθέσεις αυτές κρύβουν χωρίς αμφιβολία αρκετές δυσκολίες. Το γεγονός αυτό δικαιολογεί ως ένα βαθμό το — υπαρκτό ακόμη και σήμερα — πρόβλημα του αναλφηβητισμού ή και του λεγόμενου λειτουργικού αναλφαβητισμού.

Ακόμη και αν θελήσουμε να αναφερθούμε μόνο στην ανάγνωση λογοτεχνικών κειμέ-

νων, ο όρος παραμένει πολύσημος και δείχνει να καλύπτει ένα εξαιρετικά ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων. Ειδικά σε σχέση με την ποίηση, η ανάγνωση σήμαινε καταρχήν την απαγγελία, δηλαδή τη φωνητική εκφορά του ποιητικού κειμένου, συνήθως από ένα πρόσωπο με ξεχωριστή ικανότητα· αλλά η συγκεκριμένη σημασία τείνει πια να χαθεί, καθώς την αντιστρατεύεται ανάμεσα στ' άλλα και η ίδια η σύγχρονη ποίηση, η οποία δεν προσφέρεται ιδιαίτερα για απαγγελία. Από εκεί και πέρα, στην πιο στενή της ίσως έννοια, η ανάγνωση ταυτίζεται σήμερα με την ατομική, μοναχική, ιδιωτική επαφή με κάποιο κείμενο, που σε αντίθεση με την απαγγελία, είναι εξ ορισμού σιωπηλή.

Από τον απλό αυτό ορισμό γεννιέται ένα πολύ ενδιαφέρον ερώτημα, το οποίο αφορά το χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης, με τον τρόπο που την περιγράψαμε ως εδώ: πρόκειται άραγε για μια διαδικασία παθητική, όπου ο αναγνώστης απλώς «αποκωδικοποιεί» τα γραπτά σημεία του κειμένου και ανακαλύπτει το νόημα των λέξεων; Ή μήπως περιλαμβάνει και αυτό που θα ονομάζαμε κατανόηση, δηλαδή την εύρεση της σημασίας και των κάθε είδους υποδηλώσεων ή συνδηλώσεων του έργου;

Αν η απάντησή μας στο δεύτερο σκέλος αυτού του ερωτήματος είναι καταφατική, αυτό σημαίνει ότι θεωρούμε την ιδιωτική ανάγνωση ως μια διαδικασία δημιουργική, κατά την οποία ο αναγνώστης ανασύρει απ' το κείμενο νοήματα, ερμηνείες, ιδέες, απόψεις κτλ. Σ' αυτή, λοιπόν, την περίπτωση ο σιωπηλός αναγνώστης μοιάζει να συνδυάζει τις λειτουργίες του σκηνοθέτη, του ηθοποιού και του κοινού στο θέατρο ή τον κινηματογράφο, καθένας απ' τους οποίους «ερμηνεύει» με το δικό του τρόπο το αρχικό κείμενο ή σενάριο (αντίστοιχο παράδειγμα έχουμε και στη μουσική, όπου ο σολίστ ή η ορχήστρα «ερμηνεύουν» το έργο όπως το «διαβάζουν» από την παρτιτούρα — γι' αυτό και έχουμε πολλές διαφορετικές εκτελέσεις του ίδιου έργου, όπως έχουμε και πολλές διαφορετικές σκηνοθετικές απόπειρες κτλ.).

Πολλοί από τους σύγχρονους μελετητές της λογοτεχνίας, όπως π.χ. οι υποστηρικτές των λεγόμενων θεωριών της ανάγνωσης, δείχνουν να πιστεύουν ότι ο όρος «ανάγνωση» καλύπτει ένα ολόκληρο φάσμα σημασιών, απ' την πιο απλή αποκωδικοποίηση των γραπτών σημείων ως την πιο περίπλοκη ερμηνεία ενός κειμένου. Και στη γλώσσα μας, άλλωστε, ο όρος χρησιμοποιείται τις τελευταίες δεκαετίες και με την έννοια της ερμηνείας (π.χ. μιλάμε συχνά για μιαν «ανάγνωση» του τάδε σεφερικού ποιήματος ή συνολικά του έργου του Ελύτη, εννοώντας μία ερμηνευτική προσέγγιση).

Αυτή η σύνδεση μεταξύ αναγνωστικής και ερμηνευτικής διαδικασίας, η οποία φαίνεται να κυριαρχεί στη σύγχρονη θεωρία λογοτεχνίας, μας οδηγεί σε ένα ακόμη σημαντικό ερώτημα, που δεν έχει σταματήσει να τίθεται τις τελευταίες δεκαετίες: υπάρχουν σωστές και λανθασμένες αναγνώσεις ή, για να το πούμε διαφορετικά, αυτή η δημιουργικότητα του αναγνώστη για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, μπορεί άλλοτε να είναι έγκυρη και άλλοτε όχι;

Όπως είναι φυσικό, το ερώτημα αυτό επιδέχεται πολλές διαφορετικές απαντήσεις και παραμένει ως σήμερα ανοιχτό. Για παράδειγμα, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Γιώργου Βελουδή, ο οποίος θεωρεί ότι η επαφή ενός απλού αναγνώστη μ' ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο οδηγεί σε μία ερμηνεία «πρωτόγονη», απλοϊκή και προσωπική, η οποία δεν μπορεί βέβαια να συγκριθεί με τις αναγνώσεις των ειδικών. Αυτές συνιστούν επιστημονικές-γραμματολογικές ερμηνείες, οι οποίες βασίζονται σε εντελώς διαφορετικά δεδομένα, όπως π.χ. σε συγκεκριμένες μεθόδους, ευρύτερη γνώση του αντικειμένου, ανάλυση σε διάφορα επίπεδα, αντικειμενικότητα κτλ.

Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι δραστηριότητες όπως η ανάγνωση, η κριτική και η ερμηνεία, δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν με τρόπο απόλυτο. Μια επαρκής και ολοκληρωμένη αναγνωστική διαδικασία περιλαμβάνει όλες αυτές τις δραστηριότες, τουλάχιστον ως ένα βαθμό· και όσο πιο εξασκημένος είναι ο αναγνώστης, τόσο μεγαλύτερη είναι και η σύγκλιση όλων αυτών των δραστηριότητων σε μία.

(Βλ. Αναγνώστης, Ερμηνεία)

Αναγνώστης

Αν θεωρήσουμε ότι η λογοτεχνία είναι μια μορφή επικοινωνίας, όπως υποστηρίζουν οι γλωσσολόγοι, τότε οι πιο σημαντικοί παράγοντες αυτής της ιδιόμορφης οπωσδήποτε επικοινωνίας είναι τρεις: ο συγγραφέας, το κείμενο και ο αναγνώστης. Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, ως κεντρικό παράγοντα στη λογοτεχνική επικοινωνία θεωρούσαμε το συγγραφέα και το ενδιαφέρον των μελετητών στρεφόταν γύρω από αυτόν. Στη συνέχεια, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρέθηκε το κείμενο, που από ένα σημείο και μετά θεωρήθηκε αυτόνομο και ανεξάρτητο από το δημιουργό του. Τέλος, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, την πρωτοκαθεδρία έχει χωρίς αμφιβολία ο αναγνώστης.

Πράγματι, γύρω από τον αναγνώστη και την ανάγνωση αναπτύχθηκε τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια μια ολόκληρη σειρά θεωριών, τις οποίες συνοπτικά ονομάζουμε αναγνωστικές θεωρίες. Σύμφωνα με αυτές, ο ρόλος του αναγνώστη στη λογοτεχνική επικοινωνία δεν είναι ο παθητικός ρόλος του δέκτη, που απλά προσπαθεί να ανακαλύψει αυτό που «λέει» ο συγγραφέας ή το κείμενο. Κάθε άλλο: η ανάγνωση είναι μια καθαρά δημιουργική διαδικασία, μέσα από την οποία ο αναγνώστης δίνει ένα συγκεκριμένο νόημα στο κείμενο που διαβάζει.

Πώς ακριβώς όμως εξελίσσεται αυτή η αναγνωστική διαδικασία και ποιοι παράγοντες την επηρεάζουν; Μ' άλλα λόγια, τι ακριβώς συμβαίνει στο νου του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης; Σήμερα πιστεύουμε ότι η αναγνωστική πράξη είναι ένας συνδυασμός πολλών παραγόντων. Ορισμένοι από αυτούς είναι οι εξής:

— το ίδιο το κείμενο, που ως ένα βαθμό κατευθύνει τον αναγνώστη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι του στερεί κάθε ελευθερία
— ο ψυχισμός του αναγνώστη
— οι γνώσεις και οι εμπειρίες του αναγνώστη σε σχέση τόσο με τον πραγματικό κόσμο όσο και με τη λογοτεχνία.

Ανεξάρτητα, πάντως, από την ακριβή φύση της αναγνωστικής διαδικασίας, ο ενεργός και δημιουργικός ρόλος του αναγνώστη μπορεί να εξηγήσει πολύ καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη θεωρία ένα σημαντικό ζήτημα: πώς, δηλαδή, το ίδιο λογοτεχνικό έργο γίνεται αντιληπτό με εντελώς διαφορετικό τρόπο από εποχή σε εποχή και από άνθρωπο σε άνθρωπο· ακόμη και ο ίδιος άνθρωπος πολλές φορές ερμηνεύει διαφορετικά το ίδιο κείμενο, αν το διαβάσει σε δύο διαφορετικές περιόδους της ζωής του.

Το τελευταίο ερώτημα που μένει να απαντηθεί, είναι αν οποιαδήποτε ερμηνεία από κάθε τυχαίο αναγνώστη μπορεί να γίνει αποδεκτή. Σ' αυτό το σημείο οι απόψεις των μελετητών διίστανται: άλλοι δέχονται μόνο μία σωστή ερμηνεία, αν και δυσκολεύονται να εξηγήσουν τα κριτήρια με τα οποία την επιλέγουν· άλλοι θεωρούν ότι οι ερμηνείες είναι άπειρες και ότι δεν μπορούμε να κάνουμε διάκριση ανάμεσα σε σωστές και λανθασμένες. Τα τελευταία χρόνια, πάντως, η άποψη που τείνει να επικρατήσει, βρίσκεται κάπου ενδιάμεσα: υπάρχουν πολλές ερμηνείες για κάθε λογοτεχνικό έργο, όπως άλλωστε αποδεικνύει και η ιστορία, ασφαλώς όμως τα ίδια τα έργα θέτουν κάποιους περιορισμούς στους αναγνώστες τους.

(Βλ. Ανάγνωση, Ερμηνεία)

Αναδίπλωση

Υπάρχουν δύο τρόποι για να προσδιορίσουμε την έννοια της αναδίπλωσης. Ο ένας είναι ο στενός και καθιερωμένος και ο άλλος είναι ο ευρύτερος και ουσιαστικότερος.

Σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο, η αναδίπλωση είναι ένα σχήμα λόγου (ή ένας εκφραστικός τρόπος), σύμφωνα με το οποίο μια λέξη (ή και μια φράση) τίθεται στο λόγο μια φορά και αμέσως μετά επαναλαμβάνεται. Έτσι, η ίδια λέξη ακούγεται στο λόγο δύο φορές, χωρίς όμως ανάμεσα τους να μεσολαβεί κάτι άλλο.

π.χ. Απρίλη, Απρίλη δροσερέ και Μάη με
τα λουλούδια

Η αναδίπλωση αυτής της μορφής, από άποψη αισθητικής και νοηματικής λειτουργίας, αποσκοπεί στο να προβάλει με ιδιαίτερη ένταση και έμφαση την απαναλαμβανόμενη έννοια.

Στα ποιητικά, όμως, κείμενα, η έννοια της αναδίπλωσης λειτουργεί και με έναν ευρύτερο, πιο ελεύθερο και πολύ πιο ουσιαστικό τρόπο. Αυτό θα φανεί καλύτερα, αν δούμε τα ακόλουθα παραδείγματα

Δακρυσμένο πουλί, στην Κύπρο τη θαλασσοφίλητη
που έταξαν για να μου θυμίζει την πατρίδα,
άραξα μοναχός μ' αυτό το παραμύθι,
αν είναι αλήθεια πως αυτό είναι παραμύθι,
αν είναι αλήθεια πως οι άνθρωποι δε θα ξαναπιάσουν
τον παλιό δόλο των θεών·
αν είναι αλήθεια πως κάποιος άλλος Τεύκρος, ύστερα από χρόνια...

Σ' αυτό το απόσπασμα από το ποίημα *Ελένη* του Γιώργου Σεφέρη, ο εκφραστικός τρόπος της αναδίπλωσης χρησιμοποιείται και αξιοποιείται με έναν πολύ πιο ελεύθερο τρόπο. Συγκεκριμένα, ο ποιητής χρησιμοποιεί και επαναλαμβάνει τρεις φορές την ίδια έκφραση (=αν είναι αλήθεια) στην αρχή ισάριθμων στίχων. Με την τριπλή αυτή αναδίπλωση ο ποιητής θέτει εμφατικά, δηλαδή με ιδιαίτερη ένταση, το γεγονός ότι και στο μέλλον ο άνθρωπος θα ξαναζήσει την ίδια περιπέτεια ενός μάταιου πολέμου σαν ένας άλλος Τεύκρος.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στους εξής στίχους του Οδυσσέα Ελύτη:

φωτιά ωραία φωτιά μη λυπηθείς τα κούτσουρα
φωτιά ωραία φωτιά μη φτάσεις ως τη στάχτη
φωτιά ωραία φωτιά καίγε μας, λέγε μας τη ζωή

Η επανάληψη-αναδίπλωση της ίδιας λέξης (=φωτιά) έχει ως στόχο να προβάλει με έμφαση την έννοια της επίκλησης και της παράκλησης που ο ποιητής απευθύνει προς τη «φωτιά».

Αναδρομή

Στα αφηγηματικά κείμενα (=διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, ποίημα με αφηγηματικό χαρακτήρα), ο κλασικός τρόπος με τον οποίο εξιστορούνται τα διάφορα γεγονότα και περιστατικά, είναι η λεγόμενη *ευθύγραμμη αφήγηση*: τα εξιστορούμενα, δηλαδή, περιστατικά παρατάσσονται και παρουσιάζονται με τη σειρά που έγιναν· η αφήγηση τα παρακολουθεί στη χρονική τους τάξη και αλληλουχία (από το Α προς το Β, από το Β προς το Γ κ.ο.κ.)

Αυτός ο αφηγηματικός τρόπος είναι, βέβαια, ο πιο απλοϊκός αλλά παράλληλα είναι κι ο πιο μονότονος. Δημιουργεί τη λεγόμενη *αφηγηματική μονοτροπία*: στερεί από την αφήγηση την ποικιλία, τις εναλλαγές στην αφηγηματική ένταση και τις περισσότερες φορές μειώνει το αναγνωστικό ενδιαφέρον.

Γι' αυτό στα αφηγηματικά κείμενα, τις περισσότερες φορές, δεν ακολουθείται η λεγόμενη ευθύγραμμη αφήγηση. Ο αφηγητής, είτε συμμετέχει ο ίδιος στη δράση είτε βρίσκεται

έξω από αυτή, επιλέγει και εφαρμόζει και ποικίλες άλλες αφηγηματικές τεχνικές.

Μία από αυτές τις τεχνικές είναι η ακόλουθη: κάποια στιγμή διακόπτεται η κανονική ροή της αφήγησης και ο αφηγητής, μετατοπιζόμενος από το «τώρα» στο «τότε» της ιστορίας που αφηγείται, ανάγεται σε γεγονότα χρονικά προγενέστερα και παλαιότερα. Αυτή η χρονική μετατόπιση της αφήγησης προς το παρελθόν ονομάζεται *αναδρομή* ή *ανάληψη*. Όπως γίνεται κατανοητό, με την αναδρομή, η αφήγηση «εγκαταλείπει» το συγκεκριμένο χρονικό σημείο στο οποίο βρίσκεται μια ορισμένη στιγμή, και ανάγεται σε προγενέστερες χρονικές στιγμές.

Με την τεχνική της αναδρομής η αφήγηση παύει να είναι επίπεδη και ευθύγραμμη και αποκτά χρονικό βάθος. Παράλληλα, φωτίζονται γεγονότα και καταστάσεις που η αιτία τους ανάγεται στο παρελθόν και όχι στο «τώρα» του αφηγηματικού μύθου.

Συμβολικά και παραστατικά, την αναδρομή μπορούμε να την απεικονίσουμε με το ακόλουθο σχήμα:

```
A                    A'
==========> x        ==========>
            |        |
            |        |
            ----------
                B
```

Το σημείο Α συμβολίζει την κανονική ροή της αφήγησης. Στο σημείο x η ροή διακόπτεται και η αφήγηση, ανατρέχοντας στο παρελθόν, παρεμβάλλει την αναδρομή που συμβολίζεται με το σημείο Β. Μετά την ολοκλήρωση της αναδρομής, η αφήγηση επανέρχεται στην κανονική της ροή, που συμβολίζεται με το σημείο Α'.

Φυσικά, στη διάρκεια μιας αφήγησης, μπορεί να συμβεί και το αντίθετο: ο αφηγητής δηλαδή από το «τώρα» της ιστορίας να αναχθεί στο μέλλον και να εκθέσει πράγματα που πιστεύει ή γνωρίζει ή εικάζει ότι θα συμβούν μελλοντικά. Αυτή η αναγωγή στο μέλλον ονομάζεται *προβολή* ή *πρόληψη*.

Η *Οδύσσεια*, που είναι ένα από τα πρώτα αφηγηματικά κείμενα στον κόσμο, στηρίζεται και στην τεχνική της αναδρομής. Συγκεκριμένα, όταν ο Οδυσσέας θα φτάσει στο νησί των Φαιάκων και θα συναντηθεί με τον Αλκίνοο, θα του διηγηθεί τις θαλασσινές του περιπέτειες. Στην ουσία, αυτή η εξιστόρηση είναι μια αναδρομή. Η αφήγηση μετατοπίζεται από το «τώρα» της συζήτησης Οδυσσέα-Αλκίνοου και ανάγεται στο παρελθόν. Έτσι, ο αναγνώστης πληροφορείται γεγονότα και περιστατικά που τον μετακινούν χρονικά και τον ανάγουν στο παρελθόν του ήρωα και της αφηγηματικής πράξης.

(Βλ. Χρόνος αφηγηματικός).

Ανοικείωση

Η «ανοικείωση» είναι ένας όρος που εισήγαγαν οι Ρώσοι φορμαλιστές γύρω στο 1920, προκειμένου να εξηγήσουν μιαν από τις βασικές — κατά τη γνώμη τους — λειτουργίες της λογοτεχνίας. Οι Ρώσοι φορμαλιστές ήταν μια ολόκληρη ομάδα μελετητών της λογοτεχνίας, που ανέπτυξαν τις απόψεις τους στα χρόνια 1915-1930 περίπου. Είναι ίσως οι πρώτοι που προσπάθησαν να καθιερώσουν την επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας, διατυπώνοντας μια ολοκληρωμένη θεωρία για το αντικείμενό τους. Επειδή το ενδιαφέρον και η προσοχή τους στράφηκαν κυρίως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας, οι θεωρητικοί τους αντίπαλοι τους ονόμασαν περιφρονητικά «φορμαλιστές».

Οι Ρώσοι φορμαλιστές ξεκινούν απ' τη διαπίστωση ότι το βασικό μέσο που χρησιμοποιεί η λογοτεχνία, δηλαδή η γλώσσα, έχει και άλλες χρήσεις, μη λογοτεχνικές. Κάνουν, λοιπόν, μια πρώτη διάκριση ανάμεσα στην *πρακτική* και την *ποιητική* γλώσσα: η πρώτη είναι η γλώσσα που χρησιμοποιούμε στην καθημερινή μας ζωή, ενώ η δεύτερη είναι η γλώσσα της λογοτεχνίας. Όπως παρατηρούν οι φορμαλιστές, ο πρακτικός καθημερινός λόγος «αποκρύπτει» τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του, ώστε να μπορούμε να τον προ-

σλαμβάνουμε με αμεσότητα, ευκολία και ταχύτητα· να μη στεκόμαστε, δηλαδή, στις ίδιες τις λέξεις ή τις φράσεις και στον τρόπο κατασκευής και λειτουργίας τους, αλλά να πηγαίνουμε απευθείας στο περιεχόμενό τους. Άρα, έχουμε συνηθίσει να αντιλαμβανόμαστε μηχανικά και σχεδόν αυτόματα όχι μόνο τον ίδιο το λόγο αλλά και τα πράγματα για τα οποία μιλάει. Αυτή η συνήθεια, μέσα στην οποία εντάσσεται και η γλώσσα της καθημερινότητας, μας οδηγεί σε μιαν αυτόματη, μηχανική και ανυποψίαστη σχέση με τη γύρω πραγματικότητα, η οποία μας φαίνεται απολύτως οικεία.

Από την άλλη πλευρά, η γλώσσα της λογοτεχνίας, έχει την ικανότητα να παρεποδίζει, να διασπά και τελικά να καταργεί αυτό τον αυτοματισμό της αντίληψης, προσδίδοντας στα πράγματα μια νέα μορφή, ανοίκεια, ξένη και παράξενη, και αναγκάζοντάς μας να τα δούμε όλα μέσα από μια διαφορετική οπτική γωνία. Η πραγματική λογοτεχνία, λένε οι φορμαλιστές, δεν πρέπει να αντανακλά απλώς την πραγματικότητα αλλά να την παρουσιάζει μέσα από ένα ιδιόμορφο πρίσμα, έναν παραμορφωτικό και ανοικειωτικό φακό· μόνο με αυτό τον τρόπο μπορεί να κλονίσει και να διαψεύσει τις αντιλήψεις που μας έχουν επιβληθεί από την τετριμμένη καθημερινή γλώσσα και με τη βοήθεια των οποίων αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο.

Με λίγα λόγια, τα λογοτεχνικά κείμενα έχουν τη μοναδική ικανότητα να ανοικειώνουν τη συμβατική γλώσσα της καθημερινότητας και, συνεπώς, την ανθρώπινη εμπειρία, ανατρέποντας τους καθιερωμένους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Πώς όμως επιτυγχάνεται η ανοικείωση αυτή;

Σύμφωνα με τους φορμαλιστές, η ποιητική γλώσσα επιτυγχάνει την ανοικείωση, επειδή είναι πολύ πιο συστηματική και έχει υψηλότερο βαθμό οργάνωσης από την πρακτική. Συγκεκριμένα, η γλώσσα των λογοτεχνικών κειμένων έχει στη διάθεσή της μια σειρά από *μηχανισμούς*, με τη βοήθεια των οποίων δυσκολεύει τον αναγνώστη και τον εξαναγκάζει να προβληματιστεί, καθιστώντας αδύνατη την αυτόματη πρόσληψη του περιεχομένου. Στους μηχανισμούς αυτούς, οι φορμαλιστές κατέτασσαν το μέτρο, το ρυθμό, την ιδιόμορφη σύνταξη, τη μεταφορά, τη μετωνυμία, την ομοιοκαταληξία, τις κάθε είδους αφηγματικές τεχνικές κτλ. — μ' άλλα λόγια, ένα ευρύ φάσμα μορφολογικών στοιχείων, προς τα οποία έστρεψαν τελικά την προσοχή τους.

Έχοντας διατυπώσει αυτή τη θεωρία της ανοικείωσης, οι φορμαλιστές ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα, όπως ήταν φυσικό, για τη μοντέρνα λογοτεχνία· κι αυτό, διότι είναι μια λογοτεχνία που δεν προσπαθεί να κρύψει ή να καλύψει το γεγονός ότι είναι μια κατασκευή αλλά, αντίθετα, προβάλλει ξεκάθαρα τις τεχνικές διαδικασίες και τους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί. Αυτή η πλήρης *αποκάλυψη ή απογύμνωση των μηχανισμών*, σημειώνουν οι φορμαλιστές, μας υπενθυμίζει συνεχώς ότι αυτό που διαβάζουμε είναι κάτι υλικό και τεχνητό, μια καλλιτεχνική κατασκευή που είναι αυτόνομη και δεν έχει άμεση σχέση με την πραγματικότητα. Η αληθινή τέχνη, λοιπόν, δεν πρέπει να είναι μια σκιά της πραγματικότητας ή μια αντανάκλαση του κόσμου γύρω μας αλλά μια ιδιόμορφη αναδιοργάνωση και ανασημασιοδότησή του.

(Βλ. Αποστασιοποίηση, Μοντερνισμός)

Αντικειμενική συστοιχία

Ο όρος «αντικειμενική συστοιχία» είναι αρκετά παλαιός αλλά με την έννοια που μας ενδιαφέρει εδώ χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα 1919 από το μεγάλο Βρετανό ποιητή T. S. Eliot. Σύμφωνα με τον Eliot, ο μόνος τρόπος για να εκφράσουμε τη συγκίνηση μέσα από τη λογοτεχνία είναι να ανακαλύψουμε μια αντικειμενική συστοιχία, δηλαδή ένα αντικείμενο, μια κατάσταση ή μια ακολουθία γεγονότων που θα ανακαλεί το συγκεκριμένο τύπο συγκίνησης στο νου του αναγνώστη.

T. S. Eliot (1888-1965): αξιοποίησε συστηματικά την αντικειμενική συστοιχία στην ποίησή του, ενώ την ανέλυσε και θεωρητικά.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ποιητής που ασχολήθηκε όχι μόνο θεωρητικά αλλά και προσπάθησε να εφαρμόσει μ' ένα δικό του προσωπικό τρόπο τη μέθοδο της αντικειμενικής συστοιχίας είναι ο Γιώργος Σεφέρης. Συγκεκριμένα, για να εκφράσει τον τύπο συγκίνησης ή γενικότερα την ιδέα που τον ενδιαφέρει, ο Σεφέρης χρησιμοποιεί συχνά στοιχεία από το μύθο ή την ιστορία, δημιουργώντας μιαν αντιστοιχία μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, συνήθως αρχαιοελληνικού ή μυθικού (π.χ. στο ποίημα *Ο βασιλιάς της Ασίνης* ή στη συλλογή *Μυθιστόρημα*). Η μέθοδός του αυτή θα μπορούσε να ονομαστεί «μυθική» ή «μυθικο-ϊστορική αντικειμενική συστοιχία» και έχει δώσει πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα στην ποίηση του. Εξάλλου, ο ίδιος ο Σεφέρης, στην περίφημη διάλεξή του «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι» (1946), επισημαίνει κάτι ανάλογο και στα λεγόμενα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη· θα πρέπει, όμως, να δεχθούμε ότι πρόκειται περισσότερο για σύμπτωση: ο Καβάφης χρησιμοποιεί ίσως την αντικειμενική συστοιχία όχι όμως συνειδητά, όπως τη χρησιμοποίησε αργότερα ο Σεφέρης, διότι ως τότε κανείς δεν είχε θίξει θεωρητικά αυτό το θέμα.

Γ. Σεφέρης: (1900-1971): μεταφραστής και μελετητής του T. S. Eliot, αξιοποίησε στην ποίησή του την αντικειμενική συστοιχία με έναν καθαρό προσωπικό τρόπο.

Ένας από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με το ζήτημα αυτό, της χρησιμοποίησης δηλαδή της αντικειμενικής συστοιχίας από το Σεφέρη, είναι ο Αμερικανός μεταφραστής και μελετητής του σεφερικού έργου Edmund Keeley. Μάλιστα, ο Keeley καθιέρωσε κατά κάποιο τρόπο και τον όρο «μυθική μέθοδος», τον οποίο δανείστηκε από μια κριτική του T. S. Eliot για το μυθιστόρημα *Οδυσσέας* του Ιρλανδού συγγραφέα James Joyce. Σύμφωνα με τον Αμερικανό κριτικό, η μυθική μέθοδος αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ποίησης του Σεφέρη και μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξή της στο έργο του. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Keeley δεν ταυτίζει τους όρους «μυθική μέθοδος και «αντικειμενική συστοιχία», καθώς θεωρεί ότι στην πρώτη, όπως τουλάχιστον την όρισε ο T. S. Eliot, δεν υπάρχει τί-

ποτε σχετικό με την αντικειμενική έκφραση της εμπειρίας. Σύμφωνα με τον Eliot, η μυθική μέθοδος λειτουργεί μέσα από νύξεις ή αναφορές σε διάφορες μυθικές αφηγήσεις, που εντασσόμενες στο ίδιο κειμενικό πλαίσιο, φωτίζουν τόσο το πλαίσιο αυτό όσο και η μια την άλλη, με τρόπους συχνά απρόσμενους (χαρακτηριστικό δείγμα εφαρμογής της μυθικής μεθόδου, και μάλιστα με εκπληκτική πυκνότητα, είναι βέβαια η *Έρημη Χώρα* του ίδιου του Eliot).

Με την άποψη αυτή του Keely διαφωνεί ο Έλληνας μελετητής του Σεφέρη Νάσος Βαγενάς, ο οποίος υποστηρίζει ότι η μυθική μέθοδος είναι ένα είδος αντικειμενικής συστοιχίας και εξηγεί τον ορισμό του Eliot με τρόπο εντελώς διαφορετικό. Ανεξάρτητα, όμως, από αυτή τη θεωρητική διαφωνία, το σημαντικό είναι ότι ο Σεφέρης ήξερε τη συγκεκριμένη μέθοδο από τον Eliot, τον οποίο μελετούσε, και χωρίς αμφιβολία προσπάθησε συνειδητά να την προσαρμόσει στην ποίησή του με τον τρόπο που ο ίδιος θεωρούσε πιο πρόσφορο.

Από μηχανής θεός

Ο όρος «από μηχανής θεός» προέρχεται από την αρχαία ελληνική δραματική ποίηση και ειδικότερα απ' την τραγωδία. Συγκεκριμένα, σε αρκετές περιπτώσεις, ο τραγικός ποιητής οδηγούσε σταδιακά την εξέλιξη του μύθου σ' ένα σημείο αδιεξόδου, με αποτέλεσμα η εξεύρεση μιας λύσης να είναι πολύ δύσκολη, αν όχι αδύνατη. Τότε, προκειμένου το θεατρικό έργο να φτάσει σε ένα τέλος, συνέβαινε το εξής: εισαγόταν στο μύθο ένα θεϊκό πρόσωπο, που με την παρέμβασή του έδινε μια λύση στο αδιέξοδο και το έργο μπορούσε πλέον να ολοκληρωθεί ομαλά. Η έκφραση *«ο από μηχανής θεός»* καθιερώθηκε, επειδή το θεϊκό αυτό πρόσωπο εμφανιζόταν στη σκηνή του θεάτρου με τη βοήθεια μιας «μηχανής», δηλαδή ενός ξύλινου γερανού, ώστε να φαίνεται ότι έρχεται από ψηλά.

Η εμφάνιση του από μηχανής θεού στην τραγωδία του Ευριπίδη Ιφιγένεια η εν Ταύροις *(Επίδαυρος 1958, σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη).*

Ουσιαστικά, δηλαδή, πρόκειται για μια περίπτωση *επιφάνειας* (=θεϊκής εμφάνισης στους θνητούς), που συνέβαινε στο τέλος μιας τραγωδίας, διευκολύνοντας τον τραγικό ποιητή να δώσει μια φυσική λύση στο μύθο του έργου του. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*: όταν στο τέλος ο μύθος οδηγείται σε αδιέξοδο και καμία λύση δεν είναι άμεσα ορατή, ο τραγικός ποιητής εισάγει στο έργο το πρόσωπο της θεάς Αθηνάς, για να δώσει την οριστική λύση στο μύθο.

Στην εποχή μας, βέβαια, η έκφραση «ο από μηχανής θεός» έχει πλέον περάσει στον καθημερινό λόγο· συνήθως, χρησιμοποιείται μεταφορικά και σημαίνει το πρόσωπο που παρουσιάζεται ξαφνικά και μας βγάζει από μια ιδιαίτερα δύσκολη και αδιέξοδη κατάσταση. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο όρος έχει πλέον διεθνοποιηθεί και έχει ξεφύγει οριστικά από το στενό εννοιολογικό πλαίσιο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας· (αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι από τα αρχαία ελληνικά πέρασε στα λατινικά, ως *deus ex machina*, και από εκεί σε όλες σχεδόν τις νεότερες ευρωπαϊκές γλώσσες). Σήμερα, λοιπόν, η έκφραση «ο από μηχανής θεός» μπορεί να χρησιμοποιηθεί για το τέλος ενός οποιουδήποτε αφηγηματικού έργου,

εφόσον ένα πρόσωπο — όχι απαραίτητα θεϊκό — εμφανίζεται ξαφνικά και δίνει λύση στο μύθο, που ως εκείνη τη στιγμή έμοιαζε να περιέρχεται σε αδιέξοδο.

Αποδέκτης της αφήγησης

Εάν δεχθούμε ότι κάθε αφήγηση, τόσο στην πραγματική ζωή όσο και στη λογοτεχνία, είναι μια προσπάθεια για επικοινωνία, τότε λογικά θα πρέπει να υπάρχει ένας πομπός και ένας δέκτης. Πράγματι, στην καθημερινή ζωή, όταν κάποιος αφηγηγείται ένα γεγονός ή μια ιστορία, λογικά απευθύνεται σε κάποιον άλλο, ο οποίος τον ακούει. Το ίδιο ισχύει και στη λογοτεχνία: σε ένα αφηγηματικό κείμενο, ο πομπός είναι ο αφηγητής, από τον οποίο εκφέρεται η αφήγηση. Από την άλλη πλευρά, εκείνος που προσλαμβάνει την ίδια αυτή αφήγηση είναι ο λεγόμενος «αποδέκτης».

Ο αφηγητής και ο αποδέκτης είναι δύο από τους πλέον σημαντικούς παράγοντες μιας αφήγησης και γι' αυτό αποτελούν εδώ και μερικές δεκαετίες ένα από τα βασικά αντικείμενα τα οποία μελετά η αφηγηματολογία. Εκτός από πολύ σπάνιες και ειδικές περιπτώσεις, ο αποδέκτης της αφήγησης δεν πρέπει να ταυτίζεται με τον αναγνώστη, ακριβώς όπως δεν πρέπει να ταυτίζουμε τον αφηγητή με το συγγραφέα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, ενώ ο συγγραφέας και ο αναγνώστης είναι πρόσωπα του πραγματικού κόσμου (ο ένας γράφει βιβλία και ο άλλος τα διαβάζει), ο αφηγητής και ο αποδέκτης της αφήγησης ανήκουν στον κόσμο του κειμένου, που είναι καθαρά μυθοπλαστικός και, επομένως, τεχνητός και κατασκευασμένος.

Σύμφωνα με τη διάκριση του Γάλλου μελετητή Gerard Genette, οι αποδέκετες της αφήγησης — όπως και οι αφηγητές — είναι είτε *εξωδιηγητικοί* είτε *ενδοδιηγητικοί*. Ο εξωδιηγητικός αποδέκτης ταυτίζεται πάντα με κάποιο πρόσωπο έξω από την ιστορία και σπανίως με τον αναγνώστη· αντίθετα, ο ενδοδιηγητικός αποδέκτης είναι ένας απ' τους χαρακτήρες που συμμετέχουν ενεργά στην ιστορία και κάποια στιγμή βρίσκεται στη θέση του ακροατή ή συνομιλητή. Στα δύο προοίμια του Ομήρου, για παράδειγμα, η επίκληση του αφηγητή στη Μούσα απευθύνεται σε έναν εξωδιηγητικό αποδέκτη. Αντίθετα, όταν ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες τις περιπέτειές του, ο αποδέκτης είναι ενδοδιηγητικός.

Πώς, όμως, μπορούμε να διακρίνουμε με βεβαιότητα τον αποδέκτη μιας αφήγησης; Στο σημείο αυτό μας βοηθά ο Αμερικανός Gerald Prince, που έχει μελετήσει συστηματικά όλα τα ζητήματα τα σχετικά με τον αποδέκτη της αφήγησης. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Prince, για να μπορέσει κανείς να διακρίνει την παρουσία του αποδέκτη μιας αφήγησης, πρέπει να εντοπίσει τα «σήματα» που απευθύνονται προς αυτόν και υπάρχουν στο κείμενο. Ορισμένα από αυτά είναι τα εξής:

α) χρήση της προσωπικής αντωνυμίας στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο·
β) ερωτήσεις ή ψευδοερωτήσεις, που χρησιμοποιούνται για να εξάψουν την περιέργεια του αναγνώστη·
γ) χρήση ρητορικών ερωτήσεων, προκειμένου να εξηγηθεί ένα ιδιόρρυθμο στοιχείο του κειμένου·
δ) αρνητικές απαντήσεις με στόχο τη διόρθωση μιας ενδεχόμενης παρανόησης από μέρους του αποδέκτη·
ε) τέλος, τμήματα του κειμένου στα οποία κάποιος όρος δεν αναφέρεται σε άλλο σημείο του ίδιου κειμένου αλλά σε άλλο κείμενο ή σε κάποιον άλλο κόσμο, γνωστό τόσο στον αφηγητή όσο και στον αποδέκτη.

Ακόμη, ο Prince διατυπώνει την άποψη ότι οι αποδέκτες διαθέτουν ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά:

α) γνωρίζουν τη γλώσσα, τον προσωπικό λόγο του αφηγητή, καθώς και τη γραμματική της αφήγησης

β) είναι σε θέση να κατανοήσουν τις προϋποθέσεις ή τις συνέπειες ενός γεγονότος και διαθέτουν καλή μνήμη, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τα γεγονότα της αφήγησης·
γ) στερούνται κάθε στοιχείου προσωπικότητας ή κοινωνικού χαρακτηριστικού
δ) δεν μπορούν να παρακολουθήσουν μιαν αφήγηση παρά μόνο μέσα από ένα σαφώς προσδιορισμένο νόημα
ε) δε γνωρίζουν τίποτε για τα γεγονότα ή τα πρόσωπα που τους μιλούν· δε γνωρίζουν τις συμβάσεις
στ) δεν έχουν λογική ή προηγούμενες εμπειρίες· χωρίς τη βοήθεια του αφηγητή δεν μπορούν να ερμηνεύσουν την αξία μιας πράξης ούτε να κατανοήσουν τις προεκτάσεις της
ζ) είναι ανίκανοι να προσδιορίσουν την ηθική ή την υπερβολή μιας περιγραφής, την πειστικότητα ενός αντιλόγου, τη σατιρική πρόθεση ενός αποσπάσματος
η) έννοιες, όπως αληθοφάνεια και σχέση αιτίου-αιτιατού, δεν έχουν νόημα γι' αυτούς.

Τέλος, ο Prince ταξινομεί τους αποδέκτες με βάση τέσσερα κριτήρια: την αφηγηματική τους κατάσταση, τη θέση τους σε σχέση με τον αφηγητή, τα πρόσωπα της αφήγησης και την ίδια την αφήγηση. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του μυθιστορήματος, τον αποδέκτη που έχει πρόσβαση σε όλα τα συμβάντα της αφήγησης ο Prince τον ονομάζει *κύριο αποδέκτη*· αντίθετα, τους αποδέκτες που έχουν πρόσβαση σε ένα ή σε μερικά από τα συμβάντα αυτά τους ονομάζει *δευτερεύοντες αποδέκτες*. Όσο για τις λειτουργίες που μπορεί να επιτελέσει ο αποδέκτης, είναι αρκετές: για παράδειγμα, ενδέχεται να αποτελεί έναν κρίκο επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη ή να βοηθά στον προσδιορισμό του πλαισίου της αφήγησης ή στο χαρακτηρισμό του αφηγητή· ακόμη να προβάλλει ορισμένα θέματα ή να συντελεί στην εξέλιξη της πλοκής· τέλος, να συνιστά τον απολογητή της ηθικής του έργου.

(Βλ. Αφηγητής)

Απομνημονεύματα

Με τον όρο «απομνημονεύματα» χαρακτηρίζουμε συνήθως την από μνήμης γραπτή έκθεση ή αφήγηση γεγονότων, που ο συγγραφέας τα έζησε από πολύ κοντά, ως αυτόπτης μάρτυρας, ή πήρε κι ο ίδιος μέρος σ' αυτά. Μ' άλλα λόγια, τα απομνημονεύματα είναι ένα κείμενο στο οποίο ο συγγραφέας αφηγείται ένα μέρος από την ιστορία της ζωής του. Διαφέρουν, όμως, απ' την αυτοβιογραφία γιατί στα απομνημονεύματα ο συγγραφέας-πρωταγωνιστής δεν αφηγείται ολόκληρη τη ζωή του αλλά μόνο το κομμάτι εκείνο που συνδέεται με τη συμμετοχή του σε σημαντικά γεγονότα της εποχής του· κι αυτό, επειδή έχει συνείδηση ότι στάθηκε μάρτυρας ή και συντελεστής σε ένα μεγάλο γεγονός και, συνεπώς, νιώθει την ανάγκη να πει κάτι για τους μεταγενέστερους, ενώ ενδεχομένως ενδιαφέρεται και για την υστεροφημία του.

Μακρυγιάννης (1797-1864): Έμαθε γράμματα σε μεγάλη ηλικία, με στόχο να γράψει ο ίδιος τα Απομνημονεύματά *του, που θεωρήθηκαν πρότυπο λογοτεχνικής γλώσσας.*

Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα απομνημονεύματα αναφέρονται σε σημαντικά πολιτικά ή στρατιωτικά γεγονότα και πρόσωπα. Φυσικά, αφού είναι γραμμένα από άνθρωπο που έζησε τα συγκεκριμένα γεγονότα, έχουν ένα χαρακτήρα και ένα ύφος καθαρά προσωπικό και υποκειμενικό. Για το λόγο αυτό, παρ' όλο που συγγενεύουν με την ιστορία, δεν μπορούν να θεωρηθούν ιστορικά κείμενα· έχουν, όμως, αδιαμφισβήτητη ιστορική αξία και πολύ συχνά χρησιμοποιούνται ως ιστορική πηγή, αν και με πολλές επιφυλάξεις (όλες οι πληροφορίες που αντλούμε από απομνημονεύματα, πρέπει να ελεγχθούν και να διασταυρωθούν από άλλες πηγές, πιο αντικειμενικές).

Τα απομνημονεύματα ενδιαφέρουν και το μελετητή της λογοτεχνίας, όταν έχουν να παρουσιάσουν κάποια ιδιαίτερη λογοτεχνική και αισθητική αξία (π.χ. ζωντανή αφήγηση, ξεχωριστό ύφος και ξεχωριστή χρήση της γλώσσας κτλ.). Ήδη από την αρχαιότητα, από τα έργα του Ξενοφώντα και του Ιούλιου Καίσαρα, μπορούμε να βρούμε απομνημονεύματα με λογοτεχνική αξία. Στα νεότερα χρόνια, το είδος ανθεί σε όλη τη δυτική λογοτεχνία. Ειδικά σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, τα απομνημονεύματα συνδέονται κυρίως με τους αγωνιστές και την Επανάσταση του 1821. Πολλοί θέλησαν να καταθέσουν μια γραπτή μαρτυρία για τα σπουδαία γεγονότα τα οποία έζησαν και αρκετοί από αυτούς κατόρθωσαν να αφήσουν σημαντικά κείμενα. Αξίζει να αναφέρουμε τις προσπάθειες των Χρ. Περραιβού, Εμμανουήλ Ξάνθου, Παναγή Σκουζέ, Παλαιών Πατρών Γερμανού, Φωτάκου κ.ά. Ωστόσο, τα κείμενα που παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, τόσο από ιστορικής όσο και από λογοτεχνικής πλευράς, είναι τρία: τα *Στρατιωτικά Ενθυμήματα* του Κασομούλη, τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη και η *Διήγησις συμβάντων της ελληνικής φυλής*, που είναι μια προφορική αφήγηση του Θ. Κολοκοτρώνη καταγραμμένη από το λόγιο της εποχής Γεώργιο Τερτσέτη (ο ίδιος κατέγραψε και τις αφηγήσεις του Νικηταρά και του Δήμου Τσέλιου).

Όπως βλέπουμε, ο όρος «απομνημονεύματα» είναι περισσότερο ένας ειδολογικός χαρακτηρισμός και όχι ο τίτλος των έργων αυτών, πολλά από τα οποία ονομάζονται από τους ίδιους τους συγγραφείς τους «ενθυμήματα», «υπομνήματα», «διηγήσεις» κτλ.

(Βλ. Αυτοβιογραφία, Ημερολόγιο, Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Αποστασιοποίηση

Ο μεγάλος Γερμανός θεατρικός συγγραφέας Bertold Brecht εισήγαγε τον όρο «αποστασιοποίηση», σε μια προσπάθεια να εξηγήσει θεωρητικά τον πρωτοποριακό και πειραματικό χαρακτήρα των θεατρικών του έργων. Στη γλώσσα μας, ο όρος έχει αποδοθεί και ως παραξένισμα, ενώ φαίνεται να έχει κάποια κοινά σημεία με την έννοια της ανοικείωσης των Ρώσων φορμαλιστών, που προηγούνται κατά μερικά χρόνια (ο Brecht, όμως, δε φαίνεται να είχε υπόψη του το έργο τους, οπότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι πρόκειται απλώς για σύμπτωση απόψεων).

Σύμφωνα με τον Brecht, τα παραδοσιακά θεατρικά έργα είναι πάνω απ' όλα ρεαλιστικά: επιδιώκουν, δηλαδή, να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, να αναπαραγάγουν, με όσο το δυνατό μεγαλύτερη ακρίβεια τον πραγματικό κόσμο. Δημιουργούν μια θεατρική ψευδαίσθηση, ένα αληθοφανές σύνολο, το οποίο προσπαθεί επιμελώς να αποκρύψει ότι είναι κατασκευασμένο. Με τον τρόπο αυτό, το κοινό σαγηνεύεται και παρασύρεται σε μια συναισθηματική κυρίως συμμετοχή· γίνεται ο παθητικός καταναλωτής ενός τελειωμένου και αμετάβλητου έργου τέχνης που του προσφέρεται ως πραγματικό, και δεν είναι σε θέση να σκεφθεί δημιουργικά και κριτικά επάνω στην παράσταση. Ο Brecht πιστεύει ότι η αισθητική αυτή αντανακλά την ιδεολογική πεποίθηση ότι ο κό-

σμος είναι σταθερός, αμετάβλητος και δεδομένος και ότι λειτουργία του θεάτρου είναι να παρέχει διασκέδαση φυγής σε όσους έχουν παγιδευτεί σε τούτη την παραδοχή.

Bertolt Brecht (1898-1956): ο Γερμανός δημιουργός εφάρμοσε στην πράξη την έννοια της αποστασιοποίησης στα θεατρικά του έργα, ενώ την υποστήριξε και θεωρητικά.

Στους αντίποδες αυτού του παραδοσιακού θεάτρου, ο Brecht τοποθετεί το δικό του πειραματικό και πρωτοποριακό θέατρο, που το ονομάζει «επικό». Βασικός στόχος αυτού του νέου τύπου θεάτρου δεν είναι να αντανακλά την κοινωνική πραγματικότητα αλλά να στοχάζεται πάνω σ' αυτήν, συμπαρασύροντας σ' αυτό το στοχασμό και το κοινό. Στο θέατρο του Brecht, το έργο παρουσιάζεται ασυνεχές, διακοπτόμενο, μορφικά ανόμοιο και με πολλές εσωτερικές αντιφάσεις· αντιπαραθέτει σκηνές με τρόπο που δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του κοινού, ενώ δεν έχει καθορισμένο τέλος. Εξάλλου, η εσωτερική ενότητα του έργου κυριολεκτικά διαλύεται με τη χρήση διαφορετικών μορφών τέχνης (π.χ. κινηματογράφος, προβολή εικόνων, τραγούδι, χορογραφία), οι οποίες δεν επιδέχονται αρμονικό σμίξιμο μεταξύ τους και περισσότερο συγκρούονται με τη δράση παρά ενσωματώνονται σ' αυτή. Οι ηθοποιοί διδάσκονται να ερμηνεύουν τους ρόλους τους κρατώντας μιαν απόσταση και όχι να ταυτίζονται μ' αυτούς, δείχνοντας έτσι με σαφή τρόπο ότι πρόκειται για ηθοποιούς που παίζουν θέατρο. Σύμφωνα με τον Brecht, αποτέλεσμα όλων αυτών των τεχνασμάτων είναι η αποστασιοποίηση του κοινού από την παράσταση: η συναισθηματική ταύτιση με το έργο παρεμποδίζεται και ενθαρρύνεται η κριτική θεώρηση, που παραμένει πρόσφορη σε διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες εκδοχές. Με τον τρόπο αυτό, το θέατρο του Brecht προσπαθεί να δείξει πώς οι χαρακτήρες και η δράση παράγονται ιστορικά, πώς θα μπορούσαν να είναι και πώς μπορούν να γίνουν διαφορετικοί. Το κοινό γίνεται ένας ειδικός συνεργάτης και όχι ο αποδέκτης ενός ολοκληρωμένου προϊόντος. Το κείμενο είναι πάντοτε υπό αίρεση (ο Brecht συχνά το ξαναέγραφε με βάση τις αντιδράσεις του κοινού και ενθάρρυνε κι άλλους να συμμετάσχουν στο ξαναγράψιμό του), ενώ το ίδιο το έργο είναι ένα πείραμα που ανατροφοδοτείται από το αποτέλεσμα της παράστασης και ολοκληρώνεται μόνο μέσα από την πρόσληψή του από το κοινό.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι ο Brecht συμβαδίζει με τη λογοτεχνία του μοντερνισμού, που χρησιμοποιεί συνειδητά διάφορα τεχνάσματα, με στόχο την κατάργηση των συμβάσεων και την αφύπνιση του αναγνώστη. Μ' άλλα λόγια, ο Brecht είχε ανακαλύψει το σημαντικό ρόλο του κοινού, του «αναγνώστη», πολύ πριν οι μελετητές της λογοτεχνίας αρχίσουν να ασχολούνται συστηματικά μ' αυτό το ζήτημα. Από την άποψη αυτή, συγκαταλέγεται αναμφίβολα ανάμεσα στους ανθρώπους που ενέπνευσαν τις σύγχρονες αναγνωστικές θεωρίες της λογοτεχνίας.

[Μια πρώτη σημαντική θεωρητική διάκριση που προαναγγέλλει κατά κάποιο τρόπο ο Brecht, είναι αυτή ανάμεσα σε ανοιχτά και κλειστά έργα, την οποία διατύπωσε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο διάσημος σήμερα Ιταλός θεωρητικός και συγγραφέας Umberto Eco. Σύμφωνα με τον Eco, ένα κλειστό έργο δε θέτει κανενός είδους περιορισμό στον αναγνώστη και γι' αυτό μπορεί να δεχθεί μια οποιαδήποτε ερμηνεία· από την άλλη πλευρά, ένα ανοιχτό έργο λαμβάνει υπόψη του το ρόλο του αναγνώστη και, συνεπώς, θέτει συγκεκριμένα πλαίσια μέσα στα οποία πρέπει να κινούνται οι διάφορες ερμηνείες. Με αυτή την έννοια, ένα ανοιχτό έργο έχει τη δυνατότητα να γεννά συνεχώς νέες και παράλληλα έγκυρες αναγνωστικές εμπειρίες και ερμηνείες (συνεπώς, είναι πιο σημαντικό από ένα κλειστό έργο που δέχεται κάθε ερμηνεία ή σχόλιο, ακόμη και το πιο εξωφρενικό, και δε δείχνει την όποια αξία του).
Μια δεύτερη σημαντική θεωρητική διάκριση που προαναγγέλουν οι απόψεις του Brecht, είναι αυτή ανάμεσα σε αναγνώσιμα και εγγράψιμα κείμενα, την οποία διατύπωσε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο Γάλλος θεωρητικός Roland Barthes. Σύμφωνα με τον Barthes, τα έργα της παραδοσιακής λογοτεχνίας βασίζονται σε μια σειρά από συμβάσεις, τις οποίες γνωρίζουν και συμμερίζονται τόσο οι συγγραφείς όσο και οι αναγνώστες. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα τον περιορισμό και τη σχετική σταθερότητα του νοήματος. Τα κείμενα αυτά ο Barhes τα ονομάζει «αναγνώσιμα», με την έννοια ότι έχουν δημιουργηθεί απλώς για να καταναλωθούν από έναν παθητικό αναγνώστη. Υποστηρίζει, μάλιστα, ότι τα αναγνώσιμα κείμενα αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Από την άλλη πλευρά, ο Γάλλος θεωρητικός τοποθετεί τα κείμενα που αμφισβητούν ή και καταργούν τις συμβάσεις, προβληματίζοντας τον αναγνώστη και παρακινώντας τον σε μια συνεχή αναζήτηση ερμηνειών. Τα κείμενα αυτά ο Barthes τα ονομάζει «εγγράψιμα» και τα ταυτίζει με τη μοντερνιστική λογοτεχνία του αιώνα μας. Φυσικά, τα θεωρεί πολύ ανώτερα σε ποιότητα: στόχος κάθε αληθινού λογοτεχνικού έργου, λέει ο Barthes, είναι να πάρει τον αναγνώστη από τη θέση του αποδέκτη και να τον φέρει κοντά στο δημιουργό· αυτό, ακριβώς, επιτυγχάνουν τα εγγράψιμα κείμενα, προκαλώντας τον αναγνώστη να συμμετάσχει στη διαδικασία της γραφής και αναγκάζοντάς τον να γίνει δημιουργικός, σχεδόν όσο και ο ίδιος ο συγγραφέας του κειμένου.]

(Βλ. Αναγνώστης, Ανοικείωση, Μοντερνισμός, Σύμβαση)

Αρχέτυπο

Στην αρχαιότητα, διατυπώνοντας την περίφημη «θεωρία των ιδεών», ο Πλάτωνας χρησιμοποιούσε τον όρο «αρχέτυπο» είτε ως ουσιαστικό, στη θέση του δικού του όρου «ιδέα», είτε ως επίθετο, προκειμένου να χαρακτηρίσει γενικά τις «ιδέες». Κατ' επέκταση, με βάση την πλατωνική θεωρία, αρχέτυπο είναι το αρχικό ή το ιδανικό πρότυπο, που ενδέχεται να αναπαραχθεί σε μια σειρά προσώπων ή πραγμάτων.

Στον αιώνα μας, και σε σχέση με τη λογοτεχνία, πολύ χονδρικά, μπορούμε να πούμε ότι με τον όρο «αρχέτυπο» εννοούμε κάθε τυπικό ή επαναλαμβανόμενο θέμα (π.χ. έρωτας-θάνατος), ανθρώπινο χαρακτήρα (π.χ. ο επαναστάτης νέος), ενέργεια (π.χ. το μοιρολόγισμα του νεκρού), εικόνα (π.χ. ο μαυροφορεμένος Χάρος), κατάσταση (π.χ. το μαράζι του ξενιτεμένου), αφηγηματικό σχέδιο ή οποιοδήποτε άλλο φαινόμενο, το οποίο επανέρχεται με τέτοια συχνότητα και επιμονή, ώστε κατά κάποιο τρόπο, να θεωρείται παγκόσμιο. Τα αρχέτυπα εντοπίζονται ευκολότερα στη λαϊκή λογοτεχνική παραγωγή· απαντώνται, όμως, στο σύνολο της λογοτεχνίας και γι' αυτό είναι δυνατόν να χρησιμεύσουν ως βάση σύνδεσης ενός έργου με κάποια άλλα, ενώ καθιστούν τους αναγνώστες ικανούς να ενσωματώνουν και να ενοποιούν τη λογοτεχνική τους εμπειρία. Για παράδειγμα, ορισμένα αρχέτυπα έχουν χρησιμοποιηθεί από

συγκεκριμένα λογοτεχνικά είδη σε τέτοιο βαθμό, ώστε έχουν καταλήξει να θεωρούνται συμβάσεις ή έστω ένα από τα διακριτικά στοιχεία των ειδών αυτών.

Carl Gustav Jung (1875-1961): μαθητής του Sigmund Freud, εισήγαγε στην ψυχολογία και την ψυχανάλυση την έννοια του αρχέτυπου.

Ο όρος «αρχέτυπο» εισήχθηκε στις λογοτεχνικές σπουδές στις αρχές τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας, προερχόμενος από δυο πηγές καθαρά εξω-λογοτεχνικές: τις θεωρίες του Ελβετού ψυχολόγου και ψυχιάτρου Karl C. Jung, μαθητή του Sigmund Freud, και τις μελέτες του Σκοτσέζου εθνολόγου και ανθρωπολόγου Sir James Frazer. Σύμφωνα με το Jung, ο όρος «αρχέτυπο» αναφέρεται σε κάποιες πρωταρχικές ιδέες, σκέψεις, πράξεις, εικόνες κτλ., οι οποίες πηγάζουν από τις πρώιμες εμπειρίες της ανθρωπότητας και για το λόγο αυτό έχουν περάσει στο λεγόμενο «συλλογικό ασυνείδητο» του ανθρώπινου γένους· επομένως, βρίσκονται στο ασυνείδητο του καθενός, απ' όπου συνήθως αναδύονται είτε στις συλλογικές συμβολικές εικόνες, δηλαδή στους μύθους, τις θρησκείες, τις λαϊκές παραδόσεις κτλ., είτε στα έργα τέχνης, τα όνειρα και τις διάφορες φαντασιώσεις ή νευρωτικές διαταραχές. Για παράδειγμα, βασικό παράγωγο του συλλογικού ασυνείδητου είναι ο λεγόμενος «μύθος του ήρωα», που συνιστά μια παρουσίαση της ενηλικίωσης του παιδιού στη γλώσσα του παραμυθιού. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν αρχετυπικό μύθο, που οι λεπτομέρειές του ενδέχεται να διαφέρουν ανάλογα με το πού, πώς και κάτω από ποιες συνθήκες θα αναδυθεί, αλλά τα βασικά του σημεία παραμένουν πάντοτε ίδια. Σύμφωνα με τον Jung, όλες οι αρχετυπικές καταστάσεις έχουν ισχυρό συναισθηματικό νόημα και συνιστούν εκφράσεις τυπικών ανθρώπινων εμπειριών, οι οποίες έχουν αποκτήσει πολύ μεγάλη σημασία για όλους ανεξαιρέτως τους ανθρώπους.

Από την άλλη πλευρά, ο Sir James Frazer επιχείρησε να μελετήσει τις πολύμορφες και πολύπλοκες διασυνδέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στη μυθολογία, τη θρησκεία και την τέχνη, στη διάρκεια μιας μακράς διαδικασίας μετάδοσης και μεταμόρφωσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Frazer αναζήτησε αρχέτυπους μύθους και έθιμα στις φανταστικές ιστορίες και τις τελετουργίες διάφορων πολιτισμών, προσφέροντας στην κριτική μιαν εκτεταμένη συλλογή και περιγραφή τους. Μ' άλλα λόγια, ο Frazer συνέταξε ένα είδος γραμματικής της ανθρώπινης φαντασίας. Από την άποψη αυτή, το έργο του εξετάζει το συμβολικό τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το ασυνείδητο στην κοινωνική του διάσταση, συμπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό τις θεωρίες των Freud και Jung, που αναφέρονται περισσότερο στον ιδιωτικό συμβολισμό των ονείρων, φαντασιώσεων, νευρώσεων κτλ.

Οι απόψεις των Jung και Frazer έστρεψαν μια σειρά μελετητών — που δε συνδέονται άμεσα μεταξύ τους — προς μια πιο προσεκτική εξέταση της σχέσης αρχετύπων και λογοτεχνίας. Πολύ γρήγορα, λοιπόν, γεννήθηκε μια νέα τάση στη μελέτη της λογοτεχνίας: πρόκειται για τη λεγόμενη αρχετυπική κριτι-

κή (επίσης, συχνά αποκαλείται «μυθική κριτική», αφού ο μύθος είναι ένας απ' τους βασικούς τρόπους μετάδοσης των αρχετύπων και πολλές φορές οι δυο έννοιες ταυτίζονται).

Μπορούμε, λοιπόν, να ορίσουμε την «αρχετυπική κριτική» ως μια προσέγγιση της λογοτεχνίας η οποία εστιάζει την προσοχή της σε όλα τα γενικά, συμβατικά και επαναλαμβανόμενα στοιχεία που παρατηρούνται στα λογοτεχνικά κείμενα και δεν μπορούν να εξηγηθούν ως ιστορική παράδοση ή επιδράσεις. Από την άποψη αυτή, η αρχετυπική κριτική περιγράφει, ερμηνεύει και αξιολογεί το λογοτεχνικό έργο μέσα από τη σχέση του με άλλα έργα, σε ό,τι αφορά τη συχνή χρήση των ίδιων καταστάσεων, χαρακτήρων, εικόνων, θεμάτων ή πλοκής. Εξάλλου, καθώς δέχεται ότι τα αρχέτυπα είναι παρόντα στο σύνολο της λογοτεχνίας, μελετά κάθε έργο ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου, αποτολμώντας παρατηρήσεις και συχετισμούς ευρύτερης ισχύος και φτάνοντας ως την ιδέα της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, οι κριτικοί που ασχολήθηκαν με τέτοιου είδους μελέτες κατόρθωσαν να ανιχνεύσουν αρχέτυπα ακόμη και στην πλέον μοντερνιστική και πρωτοποριακή λογοτεχνία. Θα πρέπει, μάλιστα, να πούμε ότι η ιδέα της ύπαρξης αρχετύπων στη λογοτεχνία επηρεάζει όλες τις απόψεις και θεωρίες που σχετίζονται με την πρωτοτυπία του δημιουργού, και συνδέεται σαφώς με την έννοια της διακειμενικότητας. Η κριτική που θα μπορούσε κάποιος να ασκήσει στις μελέτες αυτές είναι ότι αγνοούν τα όρια και τις διαφορές ανάμεσα στην τέχνη από τη μια πλευρά και το μύθο, τη θρησκεία ή τη φιλοσοφία από την άλλη, καθώς και ότι πολύ συχνά έχουν χαρακτήρα υπερβολικά απλουστευτικό, περιορίζοντας, θα λέγαμε, την τέχνη σε μια σειρά από μονότονα επαναλαμβανόμενα μοντέλα.

(Βλ. Διακειμενικότητα, Σύμβαση)

Άστοχα ερωτήματα

Το δημοτικό τραγούδι *Της Δέσπως* (Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α΄ Λυκείου, σσ. 105-106) αρχίζει με τους εξής τέσσερις πρώτους στίχους:

Αχός βαρύς ακούεται, πολλά τουφέκια πέφτουν. 1
Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαρακόπι; 2
Ουδέ σε γάμο ρίχνονται, ουδέ σε χαροκόπι, 3
η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγγόνια. 4

Ο πρώτος στίχος εισάγει τον ακροατή (σήμερα τον αναγνώστη) στο «κέντρο» της ποιητικής αφήγησης: δηλαδή σ' έναν κυριολεκτικά φοβερό «χαλασμό» που προκαλείται από τις πολλές τουφεκιές που πέφτουν. Αυτός ο πρώτος στίχος δε διευκρινίζει την αιτία για την οποία «πολλά τουφέκια πέφτουν». Έτσι, είναι φυσικό σε κάποιον απόμακρο ακροατή-μάρτυρα να προκαλείται μια εύλογη απορία.

Η απορία αυτή διατυπώνεται με το δεύτερο στίχο, που έχει μορφή συγκεκριμένου (και μάλιστα διπλού) ερωτήματος. Το ερώτημα αυτό, που προκλήθηκε από την αοριστία και τη σκόπιμη ασάφεια του πρώτου στίχου, ονομάζεται *άστοχο ερώτημα*.

Ο τρίτος στίχος, με τις ίδιες ακριβώς λέξεις και εκφράσεις με τις οποίες διατυπώθηκε το ερώτημα, *αίρει την απορία*. Τελικά, ο επόμενος στίχος, τέταρτος στη σειρά, *δίνει τη λύση*, δηλαδή απαντά στο ερώτημα-απορία. Όπως φαίνεται από αυτόν το σύντομο σχολιασμό, στα λεγόμενα άστοχα ερωτήματα, που είναι τόσο συχνά στα δημοτικά μας τραγούδια, διαπλέκονται τέσσερις συνολικά στίχοι. Ο καθένας από αυτούς τους στίχους λειτουργεί με τον ακόλουθο τρόπο:

στ. 1ος: με το περιεχόμενό του προκαλεί την απορία και το ερώτημα που ακολουθεί

στ. 2ος: θέτει και διατυπώνει την απορία με τη μορφή του άστοχου ερωτήματος
στ. 3ος: με τον τρίτο στίχο αίρεται, παύει δηλαδή να ισχύει το ερώτημα-απορία, όπως διατυπώθηκε με τον προηγούμενο στίχο
στ. 4ος: δίνεται, τελικά, η λύση στο ερώτημα-απορία.

Τα άστοχα ερωτήματα είναι μια τεχνική και ένας τρόπος που διευκολύνει την προώθηση-εξέλιξη της ποιητικής αφήγησης. Παράλληλα, επειδή το ερώτημα, καθώς διατυπώνεται εμφατικά, επιζητεί άμεσα την απάντηση, κορυφώνεται η ποιητική ένταση και ο λόγος γίνεται ιδιαίτερα δραστικός.

Άστοχα ερωτήματα υπάρχουν και στον Όμηρο. Αυτό συνηγορεί και μας πείθει ότι αυτή η ποιητική τεχνική πρέπει να έχει λαϊκή προέλευση και να απηχεί τη λογική και τις φραστικές τεχνικές του καθημερινού προφορικού λόγου. Πράγματι, στην καθημερινή μας συνομιλία, όταν διατυπώνουμε ερώτημα-απορία, ακολουθούμε μια ανάλογη τεχνική. Εξάλλου, τα δημοτικά μας τραγούδια, ως προφορική λογοτεχνία, είναι φυσικό να απηχούν τεχνικές του καθημερινού λόγου.

Αυτοβιογραφία

Με τον όρο «αυτοβιογραφία» χαρακτηρίζουμε συνήθως ένα συνεχές αφηγηματικό κείμενο, στο οποίο ένας άνθρωπος γράφει ο ίδιος την ιστορία της ζωής του (ή ενός μέρους της). Η αυτοβιογραφία πρέπει να διακρίνεται απ' τα «απομνημονεύματα», όπου πάνω απ' όλα δίνεται έμφαση στη συμμετοχή του συγγραφικού υποκειμένου σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα της εποχής του· (π.χ. τα απομνημονεύματα των πολεμιστών του 1821, εκτός του ότι δεν είναι πάντα γραμμένα από τους ίδιους, δεν αναφέρονται τόσο στη ζωή των ηρώων αυτών όσο στη συμμετοχή τους στον Αγώνα για την ανεξαρτησία). Επίσης με την αυτοβιογραφία συγγενεύει και το «ημερολόγιο», με τη διαφορά ότι το τελευταίο είναι ένα κείμενο χωρίς ιδιαίτερη συνοχή, που συνήθως γράφεται με μικρή ή μηδαμινή χρονική απόσταση από τα συμβάντα που καταγράφει. Η αυτοβιογραφία, αντίθετα, στις περισσότερες περιπτώσεις γράφεται σε χρόνο αρκετά μεταγενέστερο από τα όσα εξιστορεί και σ' αυτό οφείλει τουλάχιστον ένα μέρος της λογοτεχνικότητάς της.

Απόπειρες αυτοβιογραφικές έχουμε ήδη από την αρχαιότητα· αλλά η ιστορία της σύγχρονης αυτοβιογραφίας ουσιαστικά ξεκινά προς το τέλος του 18ου αιώνα, με τις περίφημες *Εξομολογήσεις* του Γάλλου διαφωτιστή Jean-Jacques Rousseau. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι ο όρος «αυτοβιογραφία» αρχίζει να εμφανίζεται συστηματικά στις ευρωπαϊκές γλώσσες μετά το 1800.

Το γεγονός, όμως, ότι ο ίδιος ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται δε σημαίνει και πολλά πράγματα. Για μεγάλο διάστημα, σχεδόν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, η αυτοβιογραφία θα θεωρείται ένα δευτερεύον βιογραφικό είδος, κάπου μεταξύ ανεκδοτολογίας και ιστοριογραφίας: ικανοποιεί κυρίως τους φιλοπερίεργους και μπορεί ενδεχομένως να χρησιμοποιηθεί ως πηγή πληροφοριών· πρόκειται περισσότερο για μια προσωπική μαρτυρία, που σίγουρα δεν μπορεί να είναι αντικειμενική ή αξιόπιστη.

Καθώς πλησιάζουμε προς τον 20ό αιώνα, τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν: από τη μια πλευρά, έχουμε συνεχή αύξηση των αυτοβιογραφιών που δημοσιεύονται· από την άλλη πλευρά, η ανάπτυξη της κοινωνιολογίας και της ψυχανάλυσης προσφέρει νέους τρόπους προσέγγισης του είδους. Η αυτοβιογραφία χρησιμεύει πλέον για να κατανοήσουμε πώς ένας άνθρωπος, συνήθως επώνυμος, βλέπει τον εαυτό του και την κοινωνία στην οποία ζει.

Από πλευράς λογοτεχνικής, θα πρέπει να πούμε ότι η αυτοβιογραφία προϋποθέτει έναν ιδιαίτερο τρόπο ανάγνωσης, καθώς είναι το μοναδικό είδος όπου ο αναγνώστης

γνωρίζει εκ των προτέρων ότι συγγραφέας, αφηγητής και κεντρικός ήρωας ταυτίζονται — πρόκειται δηλαδή για το ίδιο πρόσωπο, και μάλιστα υπαρκτό! Βέβαια, πολλοί αμφιβάλλουν γι' αυτή την τριπλή ταύτιση, υποστηρίζοντας ότι ο συγγραφέας μπορεί να είναι το ίδιο πρόσωπο με τον κεντρικό ήρωα αλλά σε διαφορετική ηλικία, ενώ ο αφηγητής κινείται συνεχώς ανάμεσα στα δυο αυτά επίπεδα. Το ζήτημα είναι σίγουρα πολύ πιο περίπλοκο απ' όσο φαίνεται αρχικά.

Η δυσπιστία που ορισμένοι δείχνουν απέναντι στην αυτοβιογραφία εντείνεται από τις πρόσφατες εξελίξεις στο είδος αυτό. Συγκεκριμένα, τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε μια συνεχώς εντεινόμενη τάση για τη δημοσίευση «αυτοβιογραφιών» διαφόρων προσώπων της επικαιρότητας, που πολλές φορές δεν είναι πάνω από τριάντα ετών και, πάντως, απέχουν πολύ από το τέλος της ζωής τους! Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα κείμενα αυτά έχουν γραφεί κατά παραγγελία όχι από τον ίδιο τον «αυτοβιογραφούμενο» αλλά από κάποιον επαγγελματία συγγραφέα και απευθύνονται σ' ένα κοινό όχι απλά φιλοπερίεργο αλλά αδιάκριτο, το οποίο θέλει απλώς να εισχωρήσει στο άδυτο της ιδιωτικής ζωής ενός δημοσίου προσώπου. Μοναδικός στόχος τέτοιων εγχειρημάτων είναι, βέβαια, οι υψηλές πωλήσεις που εξασφαλίζονται από το διάσημο όνομα του «αυτοβιογραφούμενου». Πρόκειται, φυσικά, για έναν πραγματικό εκφυλισμό του είδους, στο όνομα του κέρδους.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι, παρ' όλες τις μελέτες που έχουν γίνει, παραμένει προβληματική η σχέση της αυτοβιογραφίας με τα υπόλοιπα είδη πεζογραφίας και ιδίως με το μυθιστόρημα. Ειδικά στην εποχή μας, το ζήτημα παρουσιάζεται ιδιαίτερα περίπλοκο, καθώς δημοσιεύεται πλέον ένας μεγάλος αριθμός μυθιστορημάτων που δεν είναι εύκολο να διακριθούν απ' τις καθαυτό αυτοβιογραφίες, μια και περιέχουν έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία. Από την άλλη πλευρά, η αυτοβιογραφία χρησιμοποιούσε πάντοτε πολλές από τις τεχνικές και τις δομές του μυθιστορήματος. Σήμερα, πολλές αυτοβιογραφίες παρουσιάζονται ως μυθιστορήματα, ενώ η συνήθεια να παρουσιάζονται τα μυθιστορήματα ως αυτοβιογραφίες χρονολογείται από την εποχή του *Ροβινσόνα Κρούσου* και των *Ταξιδιών του Γκιούλιβερ*, όταν συγγραφείς όπως ο Daniel De Foe ή ο Jonathan Swift αντίστοιχα, ήθελαν να δώσουν μιαν αίσθηση πραγματικότητας στα έργα τους.

Αυτή η διαπλοκή μεταξύ αυτοβιογραφίας και μυθιστορήματος, η οποία φέρνει για μιαν ακόμη φορά στην επιφάνεια το εξαιρετικά περίπλοκο ζήτημα των σχέσεων της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα, παρατηρείται και στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ειδικά τα τελευταία χρόνια, τα μυθιστορήματα που εμπεριέχουν αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι άφθονα, ενώ από τον περασμένο κιόλας αιώνα, πολλά μυθοπλαστικά έργα παρουσιάζονταν ως χειρόγραφα άλλων προσώπων που αφηγούνταν την ιστορία της ζωής τους, ολόκληρης ή ενός μέρους (π.χ. ο *Θάνος Βλέκας* του Παύλου Καλλιγά, ο *Λουκής Λάρας* του Δημήτριου Βικέλα, η *Μετανάστις* και οι *Έμποροι των εθνών* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη· και στον αιώνα μας, η *Ζωή εν τάφω* του Στράτη Μυριβήλη, ο *Κίτρινος φάκελος* του Μ. Καραγάτση κτλ.). Στην κατηγορία αυτή, ειδική αναφορά αξίζει να γίνει στο πιο πρόσφατο *Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη* του Θανάση Βαλτινού, όπου υποτίθεται ότι καταγράφονται οι εμπειρίες της ζωής ενός από τους πρώτους Έλληνες μετανάστες στην Αμερική, στις αρχές του αιώνα, με τον τρόπο που ο ίδιος τις αφηγήθηκε στο συγγραφέα. Το κείμενο αυτό είναι ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα του έντονου ενδιαφέροντος που δείχνει η εποχή μας για τις αυτοβιογραφίες απλών ή και περιθωριακών πολλές φορές ατόμων, που μπορούν να μας βοηθήσουν να συλλάβουμε το διαφορετικό, να δούμε δηλαδή κάποιες άλλες πλευρές της ζωής.

Το πρόβλημα στη χώρα μας είναι ότι μέχρι σήμερα τουλάχιστον η αυτοβιογραφία δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. Κυρίως εκλαμβάνεται ως ντοκουμέντο ή μαρτυρία, δηλαδή ως πληροφοριακό υλικό είτε για το ίδιο το πρόσωπο που αυτοβιογραφείται είτε για την εποχή του. Αυτό είναι πιθανό να οφείλεται και στο γεγονός ότι δεν έχουν γραφεί πολλές αυτοβιογραφίες επώνυμων Ελλήνων (ενώ, αντίθετα, έχουμε στη διάθεσή μας μιαν αρκετά πλούσια σειρά απομνημονευμάτων). Ξεχωρίζουν μόνο ορισμένες αυτοβιογραφίες Ελλήνων λογοτεχνών ή πνευματικών ανθρώπων, όπως για παράδειγμα του Αδαμάντιου Κοραή (*Εκλεκτές σελίδες*), του Επτανήσιου Ανδρέα Λασκαράτου που την έγραψε στα ιταλικά στα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του και δεν έπαψε να συμπληρώνει το κείμενο ως την παραμονή σχεδόν του θανάτου του, του Γεώργιου Δροσίνη (*Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*), του Γρηγόριου Ξενόπουλου (*Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*), του Κωστή Παλαμά (*Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου*), του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (*Η ζωή μου*) και άλλων. Επίσης, αυτοβιογραφία θα μπορούσε να θεωρηθεί και το έργο *Αναφορά στο Γκρέκο* του Νίκου Καζαντζάκη (έχει χαρακτηριστεί «ποιητική αυτοβιογραφία»)· και σε πιο πρόσφατα χρόνια, το *Φοβερό βήμα* του Κώστα Ταχτσή, που δημοσιεύθηκε μετά τον ξαφνικό και βίαιο θάνατό του.

(Βλ. Απομνημονεύματα, Βιογραφία, Ημερολόγιο, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα).

Αφήγημα

Ο όρος «αφήγημα» δε χρησιμοποιήθηκε ποτέ ευρέως, κυρίως επειδή η ακριβής σημασία του παραμένει ακόμη και σήμερα ασαφής και εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο διαφωνιών.

Σύμφωνα με μια πρώτη άποψη, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «αφήγημα» για να χαρακτηρίσουμε κάθε πεζό λογοτεχνικό κείμενο που αφηγείται μια ιστορία. Φυσικά, εφόσον δεχθούμε έναν τέτοιο ορισμό, τότε ο όρος «αφήγημα» αποκτά ένα περιεχόμενο πολύ γενικό και κατά κάποιο τρόπο υπερκαλύπτει εννοιολογικά ορισμένους άλλους πολύ γνωστούς όρους, όπως το «μυθιστόρημα», το «διήγημα» ή τη «νουβέλα». Μ' άλλα λόγια, κάθε διήγημα, μυθιστόρημα κτλ. είναι πρώτα απ' όλα αφήγημα, πράγμα που φέρνει τον όρο αυτό να ταυτίζεται σχεδόν με τον όρο «πεζογραφία». Προς το παρόν, όμως, δεν μπορούμε να πούμε ότι αυτή η χρήση του όρου θεωρείται δόκιμη και αποδεκτή από όλους.

Εξάλλου, τα τελευταία χρόνια έχει διατυπωθεί η άποψη ότι θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «αφήγημα» προκειμένου να δηλώσουμε το προϊόν, δηλαδή το αποτέλεσμα της αφηγηματικής πράξης (μέχρι στιγμής, για να δηλώσουμε τόσο την ίδια την πράξη της αφήγησης όσο και το αποτέλεσμά της, χρησιμοποιούμε τον όρο «αφήγηση». Ωστόσο, κι αυτή η χρήση του όρου παρουσιάζει κάποια προβλήματα: για παράδειγμα, υιοθετώντας μια τέτοια λογική, θα πρέπει στη συνέχεια να δεχθούμε ως αφηγήματα ένα κόμικ, ένα κινηματογραφικό έργο, ένα αφηγηματικό ποίημα και πολλά ακόμα είδη, που χωρίς αμφιβολία συνιστούν προϊόντα αφηγηματικής πράξης (αφηγούνται δηλαδή μια ιστορία). Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που ο όρος «αφήγημα» δε χρησιμοποιείται ευρέως ούτε με αυτή την έννοια.

(Βλ. Αφήγηση)

Αφηγηματικό επίπεδο

Στην προσπάθειά του για μια πληρέστερη μελέτη της αφηγηματικής πράξης, ο Γάλλος αφηγηματολόγος Gérard Genette εισάγει την έννοια του *αφηγηματικού επιπέδου*, του επιπέδου δηλαδή στο οποίο κινείται κάθε φορά η αφήγηση. Πιο συγκεκριμένα, ο Genette διακρίνει τρία είδη αφηγηματικών επιπέδων:

α) το *εξωδιηγητικό* επίπεδο, το οποίο περιλαμβάνει την αφήγηση γεγονότων ή πράξεων τα οποία είναι εξωτερικά σε σχέση με το κείμενο και συνήθως αναφέρονται στις συνθήκες διήγησης ή δημιουργίας του (π.χ. όλοι οι πρόλογοι μυθιστορημάτων που υποτίθεται ότι αναπαράγουν ξεχασμένες ή χαμένες επιστολές, ημερολόγια, χειρόγραφα κτλ.)

β) το *διηγητικό* ή *ενδοδιηγητικό* επίπεδο, το οποίο συγκροτείται από τα γεγονότα που ανήκουν στην κύρια αφήγηση

γ) το *μεταδιηγητικό* ή *υποδιηγητικό επίπεδο*, που περιλαμβάνει κάθε δευτερεύουσα αφήγηση, η οποία ενσωματώνεται στην κυρία (π.χ. στις *Χίλιες και μια νύχτες*, η ηρωίδα της κύριας αφήγησης αφηγείται κάθε βράδυ μια νέα ιστορία, προκειμένου να σώσει τη ζωή της)

Ένα ολοκληρωμένο παράδειγμα γι' αυτή την κατηγοριοποίηση των επιπέδων μας προσφέρει η *Οδύσσεια* του Ομήρου: η επίκληση του ποιητή στη Μούσα ανήκει στο εξωδιηγητικό επίπεδο, οι περιπέτειες του Οδυσσέα από το νησί της Καλυψώς ως την Ιθάκη συνιστούν το ενδοδιηγητικό επίπεδο, ενώ τα παλαιότερα γεγονότα που ο ίδιος αφηγείται στους Φαίακες ανήκουν στο μεταδιηγητικό επίπεδο.

Ειδικά για τις μεταδιηγητικές αφηγήσεις, ο Genette επεξεργάστηκε μια τυπολογία των λειτουργιών που είναι δυνατόν να επιτελούν. Για παράδειγμα, σε μερικές περιπτώσεις, οι αφηγήσεις αυτές αναλαμβάνουν να επεξηγήσουν την κύρια ιστορία· ή έχουν χαρακτήρα επιβραδυντικό ή αποτρεπτικό, όπως στην περίπτωση του έργου *Χίλιες και μια νύχτες*, όπου η βασική ηρωίδα αφηγείται συνεχώς για να κερδίσει χρόνο και να σώσει τη ζωή της. Άλλοτε πάλι εγκαθιδρύουν μια καθαρά θεματική — αντιθετική ή αναλογική — σχέση με την κύρια αφήγηση. Μία ιδιαίτερη μορφή αναλογικής θεματικής σχέσης είναι το μεταδιηγητικό επίπεδο να αντικατοπτρίζει σε μικρογραφία το διηγητικό.

Ο Genette συμπληρώνει το σχήμα αυτό με ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τη μετάβαση από το ένα αφηγηματικό επίπεδο στο άλλο, η οποία φυσικά πραγματοποιείται με την πράξη της αφήγησης. Αρκετές φορές, όμως, αυτή η αλλαγή επιπέδου δε γίνεται με τρόπο ομαλό, γεγονός που προκαλεί σύγχυση στη διάκριση των αφηγηματικών κόσμων και δημιουργεί κωμικές, παράξενες ή φανταστικές καταστάσεις. Αυτή την παραβίαση της ομαλότητας, ο Genette την ονομάζει *αφηγηματική μετάληψη*.

Ανάμεσα σε πολλά παραδείγματα μετάληψης, ο Genette αναφέρει ένα διήγημα του Αργεντινού Julio Cortazar, όπου ένας άνδρας δολοφονείται από κάποιο πρόσωπο του μυθιστορήματος που μόλις διάβαζε, καθώς και το πολύ γνωστό *Tristram Shandy* του Lawrence Sterne, όπου ο αφηγητής ζητά από τον αναγνώστη να κλείσει την πόρτα ή να βοηθήσει έναν από τους χαρακτήρες να φτάσει στο κρεβάτι του. Η χρήση της αφηγηματικής μετάληψης, ιδιαίτερα συχνή στη σύγχρονη πεζογραφία, καθιστά δυσδιάκριτα και αβέβαια τα όρια ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία, ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα.

(Βλ. Αφηγητής, Εγκιβωτισμός)

Αφήγηση

Ο όρος «αφήγηση» καλύπτει στη γλώσσα μας ένα αρκετά ευρύ φάσμα εννοιών. Συγκεκριμένα, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις τουλάχιστον έννοιες, τις οποίες συναντάμε και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες. Πρώτα απ' όλα, αφήγηση ονομάζουμε την πράξη επικοινωνίας με την οποία παρουσιάζεται, προφορικά ή γραπτά, ένα γεγονός ή μια σειρά γεγονότων, πραγματικών ή μυθοπλαστικών. Με την έννοια αυτή, η αφήγηση είναι μια διαδικασία που δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά τη συναντάμε τόσο σε άλλες μορφές τέχνης (π.χ. στον κινηματογράφο) όσο

και στην καθημερινή μας ζωή. Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει τη συμμετοχή διάφορων παραγόντων, με πιο σημαντικούς τον πομπό (=αφηγητή), το δέκτη (=αποδέκτη της αφήγησης) και το μήνυμα (=θέμα, περιεχόμενο).

Αυτό, ακριβώς, το τελευταίο στοιχείο, δηλαδή το περιεχόμενο, μπορεί επίσης να δηλωθεί με τον όρο «αφήγηση». Μ' άλλα λόγια, η ίδια η ιστορία στην οποία αναφέρεται η παραπάνω αφηγηματική διαδικασία, η διαδοχή των γεγονότων και οι ποικίλες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, συνιστούν κι αυτά μιαν «αφήγηση». Τέλος, ως «αφήγηση» μπορούμε να χαρακτηρίσουμε και το προϊόν, το αποτέλεσμα της αφηγηματικής διαδικασίας, δηλαδή το κείμενο, εφόσον βέβαια μιλάμε για λογοτεχνία (για την τελευταία αυτή σημασία έχει εδώ και λίγα χρόνια προταθεί ο όρος «αφήγημα» — βλ. το σχετικό λήμμα).

Τα παραπάνω μπορούν να γίνουν ευκολότερα κατανοητά αν λάβουμε υπόψη μας το εξής παράδειγμα από το χώρο της λογοτεχνίας: αφήγηση είναι το γεγονός ότι ο ραψωδός Όμηρος απευθύνεται σ' ένα ακροατήριο ευγενών, που περιμένει από αυτόν να ακούσει κάποιες ιστορίες και την εξέλιξή τους· αυτές οι ίδιες οι ιστορίες — ο θυμός του Αχιλλέα, οι περιπέτειες του Οδυσσέα κτλ. — συνιστούν επίσης αφηγήσεις· τέλος, αφηγήσεις είναι και τα κείμενα που προκύπτουν τελικά από αυτήν την εξιστόρηση του Ομήρου, δηλαδή η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*, που τις διαβάζουμε και τις μελετούμε μέχρι σήμερα.

Ξεφεύγοντας λίγο από το χώρο της λογοτεχνίας και διευρύνοντας την οπτική μας, θα πρέπει να πούμε ότι τις τελευταίες δεκαετίες, έχει διεθνώς εκφραστεί η άποψη ότι ο όρος «αφήγηση» δε σχετίζεται αποκλειστικά ούτε με τη λογοτεχνία ούτε και με τη γλώσσα: αφήγηση μπορούμε καταρχήν να έχουμε στην καθημερινή ζωή αλλά και σε άλλες τέχνες, όπως, για παράδειγμα, στον κινηματογράφο ή ακόμη και σ' ένα έργο ζωγραφικής ή γλυπτικής (π.χ. τα γλυπτά της ζωφόρου του Παρθενώνα συνιστούν σύμφωνα με την άποψη αυτή μιαν «αφήγηση»). Γενικότερα, πολλοί σήμερα υποστηρίζουν ότι ο άνθρωπος έχει την έμφυτη ικανότητα να οργανώνει με τρόπο αφηγηματικό τις εμπειρίες του. Από την άποψη αυτή, ο όρος «αφήγηση» είναι ασφαλώς ένας από τους σημαντικότερους της εποχής μας, όχι μόνο για τη μελέτη της λογοτεχνίας αλλά για όλες σχεδόν τις επιστήμες του ανθρώπου.

[Τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια, στα πλαίσια των λογοτεχνικών σπουδών, αναπτύχθηκε ένας ξεχωριστός κλάδος που ονομάστηκε *αφηγηματολογία* και έχει ως αντικείμενο την αφήγηση στην ευρύτερη έννοιά της, όπως την είδαμε παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, η αφηγηματολογία ενδιαφέρεται για το ζήτημα του αφηγητή, του αφηγηματικού χρόνου και της πλοκής, των χαρακτήρων και του ρόλου τους, της περιγραφής κτλ. Μ' άλλα λόγια, η αφηγηματολογία αναλύει τα αφηγηματικά κείμενα, προκειμένου να ανακαλύψει τις βασικές έννοιες και αρχές της αφήγησης.

Η αφηγηματολογία έχει τις ρίζες της σε κάποιες θεωρίες Άγγλων μελετητών ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Στην ουσία, όμως, γεννιέται στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1960 και αργότερα αναπτύσσεται ιδιαίτερα σε αρκετές χώρες, ανάμεσα στις οποίες και οι Η.Π.Α. Σήμερα, θεωρείται από τους πλέον αναπτυγμένους κλάδους στο χώρο των λογοτεχνικών σπουδών.]

(Βλ. Αποδέκτης της αφήγησης, Αφήγημα, Αφηγηματικό επίπεδο, Αφηγητής, Ελεύθερος πλάγιος λόγος, Ιστορία/πλοκή, Χρόνος αφηγηματικός)

Αφηγητής

Με τον όρο «αφηγητής» χαρακτηρίζουμε συνήθως το πρόσωπο που αφηγείται, που μεταφέρει δηλαδή λεκτικά —γραπτά ή προφορικά— σε κάποιους άλλους, μιαν ιστορία. Μ' άλλα λόγια, σ' ένα αφηγηματικό κείμενο, ο αφηγητής είναι η «φωνή» που αναλαμβάνει την ευθύνη της αφηγηματικής πράξης. Στις

μη μυθοπλαστικές αφηγήσεις, η φωνή αυτή ταυτίζεται με το υποκείμενο που μιλά και κυριολεκτικά παράγει και εκπέμπει τον αφηγηματικό λόγο· στα μυθοπλαστικά κείμενα, όμως, η ταύτιση αυτή δεν ισχύει: ο αφηγητής είναι απλά ο φορέας της αφήγησης, ένα γλωσσικό υποκείμενο που εκφράζεται σε μια γλώσσα η οποία συγκροτεί το κείμενο· είναι, δηλαδή, μια λειτουργία του κειμένου και όχι ένα πρόσωπο. Πράγματι, στην περίπτωση της λογοτεχνίας, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να συγχέει κανείς τον αφηγητή με το συγγραφέα του κειμένου ή του βιβλίου που κρατά στα χέρια του. Από τα ίδια τα κείμενα, άλλωστε, γίνεται φανερό ότι η αφήγηση δεν είναι η γραφή με την οποία ο συγγραφέας παράγει το κείμενό του. Αυτός που μιλά στην αφήγηση δεν ταυτίζεται με εκείνον που γράφει στη ζωή: ο συγγραφέας είναι ένα ιστορικό δεδομένο, ένα υπαρκτό πρόσωπο που ανήκει στον πραγματικό κόσμο και εκπέμπει μια πλαστή ιστορία προς ένα άλλο υπαρκτό πρόσωπο, τον αναγνώστη· από την άλλη πλευρά, ο αφηγητής αποτελεί μέλος του μυθοπλαστικού κόσμου του κειμένου και απευθύνεται σε ένα άλλο μέλος αυτού του κόσμου, το λεγόμενο αποδέκτη της αφήγησης. Μ' άλλα λόγια, τα ζεύγη συγγραφέα/αναγνώστη και αφηγητή/αποδέκτη της αφήγησης ανήκουν σε δύο διαφορετικές πραγματικότητες, οι οποίες ως ένα βαθμό συνδέονται χάρη σε μιαν ευρύτερα αποδεκτή σύμβαση: ο συγγραφέας μιλά σα να ήταν εκείνος ο αφηγητής και ο αναγνώστης αποδέχεται το μήνυμα σαν να ήταν ο αποδέκτης της αφήγησης. Κατά κάποιο τρόπο, λοιπόν, ο αφηγητής συνιστά την εγγραφή του συγγραφέα στο κείμενο· δεν είναι τίποτε περισσότερο από μια περσόνα, ένα μυθοπλαστικό υποκείμενο, μια αυτόνομη κατασκευασμένη μυθοπλαστική ταυτότητα που μιλά και ανήκει στον κόσμο του λογοτεχνικού έργου, όπως και τα πρόσωπα· ενδεχομένως να επιδέχεται κάποιου είδους σύγκριση ή να εμφανίζει κάποια μορφή συγγένειας με το υπαρκτό, με το ιστορικό πρόσωπο που ονομάζουμε συγγραφέα, αλλά σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζεται με αυτόν.

Σε παλαιότερες εποχές, η ταύτιση του αφηγητή με το ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα ήταν μία από τις αιτίες που οδήγησαν στην άνθηση της βιογραφικής κριτικής μεθόδου, που στην ουσία ασχολούνταν ελάχιστα με το ίδιο το κείμενο. Στον αιώνα μας, όμως, η μελέτη της λογοτεχνίας ξέφυγε σταδιακά από τέτοιου είδους λάθη και άρχισε να βλέπει τα πράγματα με διαφορετικό πνεύμα. Σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι η μελέτη του αφηγητή απασχόλησε κατά καιρούς — και εξακολουθεί να απασχολεί — σχεδόν όλους τους θεωρητικούς της αφήγησης. Καθώς μάλιστα η αφηγηματολογία είναι ίσως ο πιο αναπτυγμένος κλάδος της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας, υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία απόψεων, που άλλοτε αντικρούουν και άλλοτε συμπληρώνουν η μια την άλλη, σχετικά με τη θέση, το ρόλο και τα είδη των αφηγητών.

Βασικό αξίωμα της σύγχρονης αφηγηματολογίας είναι ότι δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς αφηγητή. Η αφήγηση είναι μια μορφή λόγου· συνεπώς, εκφέρεται από κάποιον, ο οποίος αναγκαστικά αφήνει στο κείμενο κάποια ίχνη, λιγότερο ή περισσότερο αισθητά. Με βάση αυτό το σκεπτικό, μπορούμε να διακρίνουμε τις αφηγήσεις σε διαφανείς ή ελάχιστες και σε αδιαφανείς. Στις πρώτες, ο αφηγητής προσπαθεί να περάσει απαρατήρητος· παραμένει σχεδόν άφαντος μέσα στο κείμενο και περιορίζεται στη μετάδοση των γεγονότων χωρίς καμία ανάμειξη από μέρους του. Ο αναγνώστης ξεχνά την ύπαρξή του, βρίσκεται, θα λέγαμε, μέσα στα γεγονότα, τα οποία βιώνει ως αληθινά. Ο αφηγητής αυτού του τύπου απαντάται συχνά στο αστυνομικό ή και το περιπετειώδες μυθιστόρημα, καθώς και στα ιστορικού χαρακτήρα κείμενα. Ο Αμερικανός θεωρητικός

Seymour Chatman τον ονομάζει *καλυμμένο* (covert)· δεν παραλείπει όμως να τονίσει ότι όσο και αν ο αφηγητής επιθυμεί να παραμείνει αφανής, υπάρχουν πάντοτε ορισμένα στοιχεία του κειμένου που προδίδουν την παρουσία του.

Από την άλλη πλευρά, στις λεγόμενες αδιαφανείς αφηγήσεις, ο αφηγητής προσδιορίζεται και παράλληλα προβάλλεται ως ο παραγωγός ή και ο εμπνευστής της αφήγησης. Έχει δηλαδή, επίγνωση της αφηγηματικής λειτουργίας που επιτελεί, μιλά για την ιδιότητά του, σχολιάζει τη δράση, τους χαρακτήρες και την ίδια την αφήγησή του, και φυσικά εντοπίζεται εύκολα από τον αναγνώστη. Πρόκειται για το είδος του αφηγητή που ο Chatman ονομάζει *φανερό* (overt). Ανάλογα με την ένταση της παρουσίας του, η ρεαλιστική ψευδαίσθηση και η αληθοφάνεια υπονομεύονται ή και καταργούνται εντελώς. Ο αναγνώστης δεν μπορεί πια να ζήσει αθώα την ιστορία ούτε να παρασυρθεί από τα γεγονότα.

Ένας άλλος Αμερικανός μελετητής, ο Wayne C. Booth, υιοθετεί μια μεγάλη ποικιλία και διαχωρίζει τους αφηγητές σε:

α) δραματοποιημένους και μη δραματοποιημένους: οι πρώτοι συμμετέχουν στην αναπαράσταση των γεγονότων, εμφανίζονται δηλαδή ως πρόσωπα της ιστορίας που αφηγούνται· αντίθετα, οι δεύτεροι δε μετέχουν στην αναπαράσταση των γεγονότων και εμφανίζονται ως απλές φωνές (ακόμη, οι δραματοποιημένοι αφηγητές μπορούν να διακριθούν σε παρατηρητές και σε δρώντες, ανάλογα με το αν συμμετέχουν στην ιστορία ως απλοί μάρτυρες ή ως δρώντα πρόσωπα)

β) αυτοσυνειδητοποιημένους και μη συνειδητοποιημένους· οι πρώτοι έχουν πλήρη συνείδηση του γεγονότος ότι αφηγούνται μιαν ιστορία, ενώ οι δεύτεροι όχι

γ) προνομιακούς και περιορισμένους, ανάλογα με το αν έχουν βαθιά ή επιφανειακή γνώση των γεγονότων που αφηγούνται (π.χ. αν ο αφηγητής είναι ένα μικρό παιδί, είναι λογικό να έχει περιορισμένες δυνατότητες κατανοήσης σε σχέση με τα γεγονότα που αφηγείται)

δ) αξιόπιστους και αναξιόπιστους: ο αναγνώστης μπορεί να εμπιστευθεί τα λεγόμενα και τις κρίσεις των πρώτων, όχι όμως και των δεύτερων, που ενδέχεται κάποια στιγμή είτε να διορθώσουν οι ίδιοι τον εαυτό τους είτε να διορθωθούν από κάποιον άλλο αφηγητή.

Την πιο ουσιαστική αλλά και την πιο πλήρη μελέτη του αφηγητή την οφείλουμε στο Γάλλο αφηγηματολόγο Gérard Genette, ο οποίος αποφάσισε να ταξινομήσει τους αφηγητές με βάση δύο κριτήρια: τη συμμετοχή τους στην ιστορία που αφηγούνται και το αφηγηματικό επίπεδο όπου ανήκουν. Σύμφωνα με το πρώτο κριτήριο, υπάρχουν οι *ομοδιηγητικοί* αφηγητές, που συμμετέχουν στην ιστορία την οποία αφηγούνται είτε ως πρωταγωνιστές (*αυτοδιηγητικές* αφηγήσεις) είτε ως παρατηρητές και αυτόπτες μάρτυρες, και οι *ετεροδιηγητικοί* αφηγητές, οι οποίοι δεν έχουν καμία συμμετοχή στην ιστορία που αφηγούνται. Σύμφωνα με το δεύτερο κριτήριο, οι αφηγητές είναι εξωδιηγητικοί ή ενδοδιηγητικοί (βλ. το λήμμα «αφηγηματικό επίπεδο»).

Με βάση το συνδυασμό των δύο αυτών κριτηριών, λέει ο Genette, προκύπτουν οι παρακάτω τέσσερις βασικοί τύποι αφηγητή:

α. Ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή πρώτου βαθμού, που αφηγείται μιαν ιστορία στην οποία δε μετέχει. Παράδειγμα: ο Όμηρος (δηλαδή ο αφηγητής της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*).

β. Ο εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή πρώτου βαθμού, ο οποίος διηγείται την ιστορία του. Παράδειγμα αυτού του τύπου αποτελούν όλες οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις.

γ. Ο ενδοδιηγητικός-ετεροδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή δευτέρου βαθμού, ο οποίος δε μετέχει στην ιστορία που αφηγείται. Παράδειγμα: η Σεχραζάτ (*Χίλιες και μία νύχτες*), πρόσωπο της κύριας ιστορίας, απουσιάζει από τις δευτερεύουσες ιστορίες που αφηγείται.

δ. Ο ενδοδιηγητικός-ομοδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή δευτέρου βαθμού, ο οποίος αφηγείται την ιστορία του. Παράδειγμα: ο Οδυσσέας στις ραψωδίες θ έως μ.

Ένα ζήτημα που θα πρέπει να εξεταστεί παράλληλα με τον αφηγητή, είναι αυτό της αφηγηματικής σκοπιάς ή προοπτικής· της οπτικής γωνίας, δηλαδή, από την οποία γίνεται η αφήγηση. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα περίπλοκο ζήτημα, που οι πρώτες απόπειρες για την προσέγγισή του χρονολογούνται ήδη από την αρχαιότητα. Συγκεκριμένα, στον πιο διάσημο ίσως πλατωνικό διάλογο, την *Πολιτεία*, ο Σωκράτης αναφέρει κάποια στιγμή δύο τρόπους με τους οποίους μπορεί να παρουσιαστεί ο λόγος: ο πρώτος τρόπος είναι η «διήγησις», κατά την οποία ομιλητής είναι ο ίδιος ο ποιητής και όλες οι άλλες φωνές αφομοιώνονται από το δικό του γλωσσικό ιδίωμα· ο δεύτερος τρόπος είναι η «μίμησις», όπου ο ποιητής προσπαθεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι δεν είναι εκείνος που μιλά αλλά οι ίδιοι οι ήρωές του.

Η αφηγηματολογική θεωρία του αιώνα μας επανέφερε στο προσκήνιο την πλατωνική αυτή άποψη. Πράγματι, η διάκριση μεταξύ «λέγω» («telling») και «δείχνω» («showing»), την οποία εισήγαγε στη θεωρία της λογοτεχνίας ο Βρετανός συγγραφέας και κριτικός Henry James, προέρχεται σαφώς απ' την αντίστοιχη αρχαιοελληνική θεώρηση. Πρόκειται, δηλαδή, για τους δύο βασικούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να οργανώσει το υλικό του ο αφηγητής. Στην πρώτη περίπτωση («λέγω»), ο αφηγητής κρατά ο ίδιος το λόγο και μας μεταφέρει εκείνος τόσο τα διάφορα γεγονότα, επεισόδια ή καταστάσεις της αφήγησης όσο και τα λόγια των χαρακτήρων. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση («δείχνω»), ο αφηγητής δίνει το λόγο στους ήρωές του· πριμοδοτεί, δηλαδή, το διάλογο και στην ουσία δεν αφηγείται τα γεγονότα, τις καταστάσεις κτλ. αλλά τα αφήνει να διαφανούν μέσα από τα λεγόμενα των χαρακτήρων της αφήγησης, τα «δείχνει». Εννοείται, βέβαια, ότι οι δυο αυτές αφηγηματικές επιλογές δεν απαντώνται ποτέ αμιγείς αλλά πάντοτε συνδυάζονται μεταξύ τους. Μ' άλλα λόγια, ένα αφηγηματικό κείμενο δεν μπορεί να εμφανίζεται μόνο ως «λέγω» ούτε μόνο ως «δείχνω». Απλώς, ένας απ' τους δυο τρόπους κυριαρχεί και επισκιάζει τον άλλο, ενώ οι συγκεκριμένες επιλογές του αφηγητή (σε ποιο σημείο της αφήγησης αντιστοιχεί κάθε τεχνική) προδίδουν ως ένα βαθμό τις προθέσεις του.

Μέχρι και τη δεκαετία του 1960, όλοι οι θεωρητικοί της αφήγησης στηρίζονταν σ' αυτή τη θεώρηση του Henry James, καθώς και στη σαφή του προτίμηση προς το «δείχνω». Έτσι, συνέδεαν τον αφηγητή με την αφηγηματική σκοπιά και προσπαθούσαν να διαμορφώσουν πλήρεις τυπολογίες της οπτικής γωνίας. Τελικά, ο Genette απέδειξε ότι όλες οι αυτές οι προσπάθειες ήταν άνευ νοήματος, διότι βασίζονταν σε μια φοβερή σύγχυση. Καταρχήν, διακρίσεις όπως η πλατωνική «μίμησις»/«διήγησις» και η νεότερη αγγλοσαξονική «λέγω»/ «δείχνω», είναι στην ουσία πλασματικές: η αφήγηση δεν μπορεί ποτέ να είναι καθαρή μίμηση, αφού πρόκειται για ένα είδος λεκτικό και, συνεπώς, ακόμη και η απλή παράθεση των όσων λένε οι ήρωες προϋποθέτει την παρουσία ενός αφηγητή, ο οποίος μας μετάφερει τα λόγια των ηρώων· ακόμη και το «δείχνω», λοιπόν, ισχυρίζεται ο Genette, δεν είναι παρά μια μορφή του «λέγω». Από εκεί και πέρα, πολύ σωστά ο Genette έκανε τη διάκριση ανάμεσα στο «ποιος βλέπει» και στο «ποιος μιλά», υπονοώντας ότι σ' ένα έργο, ο αφηγητής δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με την οπτική γωνία μέσα απ' την οποία φιλτράρεται η αφηγηματική πληροφορία. Μ' άλλα λόγια, ο αφηγητής δεν είναι πάντοτε ο εικονολήπτης της ιστορίας που αφηγείται.

Αυτό που τελικά προτείνει ο Genette, είναι η έννοια της «εστίασης»: το πρόσωπο μέσα από το οποίο εστιάζεται η ιστορία που παρακολουθούμε, δε συμπίπτει απαραίτητα με τον αφηγητή. Συγκεκριμένα, ο Genette διακρίνει τρεις βασικές περιπτώσεις:

α. αφήγηση χωρίς εστίαση ή με μηδενική εστίαση: στην περίπτωση αυτή, δεν υπάρχουν όρια ή εμπόδια στην πληροφόρηση του αναγνώστη, σχετικά με τις σκέψεις των αφηγηματικών προσώπων και τα γεγονότα. Ο αφηγητής γνωρίζει, ή μάλλον λέει, περισσότερα από όσα ξέρει οποιοσδήποτε από τους ήρωες. Αν προσπαθούσαμε να σχηματοποιήσουμε με όρους μαθηματικούς, θα είχαμε την ανισότητα Αφηγητής > Πρόσωπα.

β. αφήγηση με εσωτερική εστίαση: στην περίπτωση αυτή, η θέαση είναι περιορισμένη και συνήθως ανήκει σε έναν από τους χαρακτήρες του έργου. Η μαθηματική τυποποίηση του δεύτερου αυτού τρόπου θα ήταν μια εξίσωση: Αφηγητής = Πρόσωπα. Πιο αναλυτικά, η εσωτερική εστίαση υποδιαιρείται σε «σταθερή», όπου το σύνολο της αφηγηματικής πληροφορίας περνά από ένα μόνο ήρωα, σε «μεταβλητή», όπου οι ήρωες που εστιάζουν εναλλάσσονται, και, τέλος, σε «πολλαπλή», όπου παρακολουθούμε το ίδιο γεγονός μέσα από τα μάτια πολλών διαφορετικών ηρώων.

γ. αφήγηση με εξωτερική εστίαση: ο ήρωας δρα μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, χωρίς ο τελευταίος να έχει πρόσβαση στις σκέψεις ή τα συναισθήματα του ήρωα. Ο αφηγητής λέει πολύ λιγότερα από όσα γνωρίζουν τα πρόσωπα. Συνεπώς, Αφηγητής < Πρόσωπα.

Ο Genette ολοκληρώνει την τυπολογία του διευκρινίζοντας ότι στην ουσία η εστίαση δεν είναι ποτέ σταθερή σ' ένα εκτενές αφηγηματικό κείμενο, με εξαίρεση ίσως κάποιες ακραίες περιπτώσεις νεοτερικών ή πρωτοποριακών έργων. Σε κάθε κείμενο, όμως, υπάρχει ένα είδος εστίασης που κυριαρχεί και σε συγκεκριμένα σημεία παραβιάζεται. Ο Genette ονομάζει το φαινόμενο αυτό «εναλλαγές στην εστίαση» και διακρίνει δύο περιπτώσεις: στην πρώτη, έχουμε περισσότερες πληροφορίες από όσες επιτρέπει ο κυρίαρχος τύπος εστίασης, ενώ στη δεύτερη έχουμε λιγότερες.]

(Βλ. Αποδέκτης της αφήγησης, Αφηγηματικό επίπεδο, Αφήγηση, Χαρακτήρας)

Β

Βιογραφία

Βιογραφία ονομάζουμε την αφήγηση, σε πεζό λόγο, της ζωής ενός επιφανούς — συνήθως — ανθρώπου, ενός ιστορικού προσώπου, γραμμένη όχι από τον ίδιο αλλά από κάποιο άλλο πρόσωπο, το βιογράφο του. Η ιδανική βιογραφία οφείλει να είναι εμπεριστατωμένη, τοποθετημένη στην εποχή του προσώπου που βιογραφείται και, φυσικά, εστιασμένη στην προσωπικότητα, το χαρακτήρα, τον τρόπο σκέψης και το έργο του. Μ' άλλα λόγια, μια βιογραφία δεν πρέπει απλώς να στοχεύει στην αποκάλυψη της προσωπικής ζωής του βιογραφούμενου αλλά να επιδιώκει τη συνολική και συστηματική παρουσίαση όλων των πτυχών της ύπαρξής του· και για να το πετύχει αυτό, χωρίς φυσικά να προδώσει την ιστορική αλήθεια, πρέπει να στηριχθεί σε πραγματικά και αποδεδειγμένα γεγονότα και να εμβαθύνει στη μελέτη του συγκεκριμένου ατόμου και της εποχής του.

Η βιογραφία είναι χωρίς αμφιβολία το πιο σημαντικό από τα λεγόμενα βιογραφικά είδη, στα οποία συμπεριλαμβάνονται επίσης οι βίοι, τα συναξάρια, η μυθιστορηματική βιογραφία, τα απομνημονεύματα, η αυτοβιογραφία, το βιογραφικό και αυτοβιογραφικό σημείωμα, τα ημερόλογια κτλ. Το πρώτο και σημαντικότερο πρόβλημα σχετικά με όλα αυτά τα είδη, και ειδικότερα με τη βιογραφία, είναι κατά πόσον έχουμε πράγματι να κάνουμε μ' ένα λογοτεχνικό είδος ή όχι. Οι μελετητές διαφωνούν: άλλοι θεωρούν ότι η βιογραφία πρέπει να ενταχθεί στη λογοτεχνία και άλλοι τη χαρακτηρίζουν ως ένα ιστορικό, μη λογοτεχνικό είδος, που προσεγγίζει περισσότερο την επιστημονική μελέτη. Τελικό συμπέρασμα σ' αυτή τη θεωρητική διαμάχη δε θα υπάρξει εύκολα, κυρίως επειδή οι διάφορες βιογραφίες διαφέρουν τόσο πολύ μεταξύ τους, που είναι σχεδόν αδύνατον να τις συμπεριλάβουμε όλες στην ίδια κατηγορία.

Μια ματιά στο παρελθόν μπορεί εύκολα να επιβεβαιώσει τα παραπάνω προβλήματα. Πράγματι, από την κλασική αρχαιότητα και το περίφημο έργο του Πλουτάρχου (*Βίοι παράλληλοι*) ως τους μεσαιωνικούς «βίους αγίων» (ή μαρτύρων), τα συναξάρια και τις βιογραφίες διάφορων ηγεμόνων της εποχής (γραμμένες κατά παραγγελία), καθώς και τις αναγεννησιακές βιογραφίες λογοτεχνών και καλλιτεχνών, η βιογραφία — που ακόμη δεν ονομάζεται έτσι — κινείται πιο κοντά στην ιστορία. Σε όλα αυτά τα έργα υπάρχουν, βέβαια, και στοιχεία φανταστικά· αλλά αυτό που κυρίως ενδιαφέρει τους συγγραφείς, είναι να προβάλουν ένα πρότυπο συμπεριφοράς, μέσα από τα στοιχεία της πραγματικής ζωής ενός σημαντικού ιστορικού προσώπου.

Μόνο από το 17ο αιώνα και μετά αρχίζει, λοιπόν, να χρησιμοποιείται συστηματικά ο όρος «βιογραφία». Από τότε και μέχρι σήμε-

ρα, ο αριθμός των βιογραφιών που γράφονται και εκδίδονται, αυξάνεται συνεχώς. Ανάλογα με την εποχή και το συγγραφέα, τα χαρακτηριστικά μιας βιογραφίας μπορεί να διαφέρουν: το κυρίαρχο ζήτημα είναι άλλοτε οι λογοτεχνικές αρετές, άλλοτε η αντικειμενικότητα, η αυθεντικότητα και η ιστορική αξία του έργου, άλλοτε η ηθικο-διδακτική και ψυχαγωγική του αξία κτλ. Για παράδειγμα, το 18ο αιώνα, η βιογραφία προσεγγίζει αρκετά τη λογοτεχνία και ύψιστη αρετή του βιογράφου θεωρείται η προσωπική του γνωριμία με το βιογραφούμενο· την ίδια στιγμή, όμως, οι περισσότερες βιογραφίες έχουν στην ουσία υμνητικό χαρακτήρα, καθώς τα ήθη της εποχής υποχρεώνουν το βιογράφο να είναι διακριτικός και να μην αποκαλύπτει τα αρνητικά στοιχεία από την προσωπική ζωή του βιογραφούμενου. Αντίθετα, στη διάρκεια του 19ου αιώνα, που είναι ο αιώνας της ιστορίας και της επιστήμης, οι βιογραφίες γίνονται πολύτομα έργα γεμάτα μαρτυρίες και ιστορικά στοιχεία, καθώς οι συγγραφείς επιζητούν την αντικειμενικότητα και θέλουν τα έργα τους να έχουν ιστορική αξία. Τέλος, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, η βιογραφία μετατρέπεται σε ανεξάρτητη καλλιτεχνική μορφή, κάπου ανάμεσα στην ιστορία και το μυθιστόρημα. Το ενδιαφέρον των βιογράφων στρέφεται τώρα όχι μόνο στη συλλογή στοιχείων αλλά κυρίως στην καλλιτεχνική εκμετάλλευσή τους.

Το μεγάλο πλεονέκτημα της εποχής μας σε σχέση με το παρελθόν, είναι η συνειδητοποίηση ότι, στον τομέα της ανθρώπινης δημιουργίας, στόχοι όπως είναι η αντικειμενικότητα και η αυθεντικότητα, είναι αδύνατον να επιτευχθούν πλήρως, όση καλή θέληση και αν υπάρχει, όση προσπάθεια κι αν καταβληθεί. Ειδικά στην περίπτωση της βιογραφίας, είναι φανερό ότι ακόμη και η επιλογή του βιογραφούμενου απ' το βιογράφο συνιστά μια παρέμβαση του δεύτερου· πόσο μάλλον όταν φτάνουμε σε ζητήματα σχετικά με τις αναγκαστικές επιλογές που πρέπει να γίνουν από την πληθώρα του βιογραφικού υλικού ή με τη στάση που θα κρατήσει ο βιογράφος απέναντι στο βιογραφούμενο. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι ακόμη και όταν δεν το επιδιώκει, ο βιογράφος — και μέσα από αυτόν ολόκληρη η εποχή του — είναι εκ των πραγμάτων «παρών» στο βιογραφούμενο. Άλλωστε, σήμερα θεωρούμε δεδομένο ότι κάθε βιογραφικό έργο μάς αποκαλύπτει πολλά όχι μόνο για το βιογραφούμενο αλλά και για τον ίδιο το βιογράφο.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα γεννιέται και η λεγόμενη *μυθιστορηματική βιογραφία*, που θα πρέπει να την εξετάσουμε ως ένα ξεχωριστό είδος. Στη μυθιστορηματική βιογραφία, ο συγγραφέας ξεκινά από τα πραγματικά γεγονότα της ζωής ενός ανθρώπου· προσθέτει, όμως, πολλές ανεξακρίβωτες πληροφορίες ή και δικές του επινοήσεις, ώστε να προσδώσει στο έργο του πραγματική λογοτεχνική αξία. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρόκειται για ένα μυθιστόρημα γραμμένο με αφορμή τη ζωή ενός υπαρκτού προσώπου, του βιογραφούμενου, γύρω από τον οποίο περιστρέφεται όλη η δράση· (δεν πρέπει, βέβαια, να συγχέεται με το «ιστορικό μυθιστόρημα», που είναι κάτι εντελώς διαφορετικό). ·

Η μυθιστορηματική βιογραφία συνεχίζει να έχει επιτυχία ως και στην εποχή μας, τη στιγμή που η καθαυτό βιογραφία βρίσκεται μάλλον σε παρακμή τις τελευταίες δεκαετίες. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της παρακμής είναι οι συνεχείς δημοσιεύσεις βιογραφιών προσώπων της επικαιρότητας, με βασικό στόχο την ικανοποίηση της σκανδαλοθηρικής περιέργειας ενός ευρύτατου κοινού και, κατά συνέπεια, τις υψηλές πωλήσεις. Γενικότερα, άλλωστε, είναι γεγονός ότι στη θέση της βιογραφίας προβάλλουν σήμερα «βιογραφικά είδη» κάθε είδους, όπως οι εξομολογήσεις, οι υποτιθέμενες αυτοβιογραφίες ή τα προσωπικά ημερολόγια διάφορων επωνύ-

μων (που όμως έχουν γραφτεί κατά παραγγελία από άλλους), καθώς και μυθιστορήματα που υιοθετούν τις δομές και τις τεχνικές της βιογραφίας και περιλαμβάνουν άφθονα βιογραφικά ή αυτοβιογραφικά στοιχεία.

Το συμπέρασμα που μπορούμε να αντλήσουμε από όλα τα παραπάνω είναι ότι στη διάρκεια των αιώνων η βιογραφία έχει διαγράψει μια πορεία που σταδιακά την απομάκρυνε από την ιστορία και την έφερε πιο κοντά στη μυθοπλαστική αφήγηση και το μυθιστόρημα· ή, για να το πούμε διαφορετικά, η βιογραφία προσπάθησε να ξεφύγει από την επιστήμη, προκειμένου να γίνει τέχνη. Πράγματι, καθώς πλησιάζουμε προς την εποχή μας, οι περισσότεροι βιογράφοι χρησιμοποιούν όλο και πιο συστηματικά διάφορες αφηγηματικές τεχνικές, όπως, για παράδειγμα, το παιχνίδι με το χρόνο ή την εναλλαγή της αφηγηματικής προοπτικής, με αποτέλεσμα να «ξεχνούν» ως ένα βαθμό τις υποχρεώσεις τους απέναντι στην αλήθεια. Αυτή η ανάμειξη του πραγματικού με το μυθοπλαστικό έχει αρκετές διαβαθμίσεις και μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές, γεννώντας ένα είδος ετερόκλητο με πολύ μεγάλες δυνατότητες.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, θα πρέπει να πούμε ότι η βιογραφία ως είδος ποτέ δε γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Βέβαια, είναι γνωστό ότι η ιστοριογραφία της ελληνικής επανάστασης στηρίχθηκε αρχικά σε κείμενα αυτοβιογραφικά, που γρήγορα μετατράπηκαν σε βιογραφικά, με την παρέμβαση των λογίων. Τα περισσότερα από αυτά τα έργα, όμως, έχουν γραφεί χωρίς να έχει προηγηθεί η απαραίτητη προσεκτική και επιστημονική έρευνα, η οποία άλλωστε συναντά πολλές δυσκολίες στη χώρα μας. Γενικά, δε διαθέτουμε πολλές αξιόπιστες βιογραφίες για τους σημαντικούς Έλληνες του παρελθόντος, μακρινού ή κοντινού, ενώ ορισμένες πρόσφατες αξιόλογες προσπάθειες (π.χ. ο *Ρήγας Βελεστινλής* του Γιάννη Σπανδωνή) κινούνται πιο πολύ στο χώρο της μυθιστορηματικής βιογραφίας, ακολουθώντας όπως είναι φυσικό τα δεδομένα της εποχής μας. Άλλωστε, η μυθιστορηματική βιογραφία είναι το είδος που κατεξοχήν προσέλκυσε τους Έλληνες συγγραφείς, έστω και αν το αποτέλεσμα δεν ήταν πάντα το επιθυμητό. Ενδεικτικά μόνο αξίζει να αναφέρουμε τα έργα των Σπύρου Μελά (*Μιαούλης, Ο Γέρος του Μοριά* για το Θεόδωρο Κολοκοτρώνη), Νίκου Καζαντζάκη (*Ο φτωχούλης του Θεού* για τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης) και Κ. Χρηστομάνου (*Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*), καθώς και τις «αγιογραφικές» — όπως έχουν χαρακτηριστεί — βιογραφίες του Μιχάλη Περάνθη (*Ο τσέλιγκας* για τον Κ. Κρυστάλλη, *Ο κοσμοκαλόγερος* για τον Α. Παπαδιαμάντη, *Ο αμαρτωλός* για τον Κ. Π. Καβάφη). Σε ό,τι αφορά τον Καβάφη, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδιότυπη κριτική βιογραφία του ποιητή, που έγραψε ο Άγγλος Robert Lidell. Ιδιαίτερη αναφορά θα πρέπει να γίνει και στον πεζογράφο Τάσο Αθανασιάδη, που ανάμεσα στ' άλλα έγραψε και αρκετές μυθιστορηματικές βιογραφίες (ο ίδιος προτιμούσε τον όρο «μυθιστορηματική αναπαράσταση»): για τον Καποδίστρια, για τον Dostoievski, για τους Hugo, Dostoievski, Tolstoi (*Τρία παιδιά του αιώνα τους*) και για τον A. Schweitzer. Τέλος, στις μυθιστορηματικές βιογραφίες δείχνει να ειδικεύεται τα τελευταία χρόνια και ο δημοσιογράφος-συγγραφέας Φρέντυ Γερμανός, που ήδη έχει δημοσιεύσει τα βιβλία *Η εκτέλεση* (για τον Ίωνα Δραγούμη), *Ακριβή μου Σοφία* (για τη Σοφία Μινέικο-Παπανδρέου), *Έλλη Λαμπέτη* και *Τερέζα* (για επώνυμη Αθηναία του αιώνα μας, την οποία δεν κατονομάζει).

(Βλ. Αυτοβιογραφία, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα).

Γ

Γλώσσα - Ομιλία

Όπως το λέει και η λέξη, γλωσσολογία είναι η επιστήμη που μελετά τη γλώσσα· όχι όμως μια συγκεκριμένη γλώσσα απ' τις χιλιάδες που μιλιούνται στη γη αλλά το φαινόμενο της γλώσσας γενικά. Η γλωσσολογία, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, γεννήθηκε ουσιαστικά στις αρχές του αιώνα μας, χάρη στις θεωρητικές καινοτομίες που εισήγαγε ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure.

Με ποιον ακριβώς τρόπο μπορεί κανείς να μελετήσει το φαινόμενο της γλώσσας γενικά, χωρίς να βασιστεί σε μια συγκεκριμένη γλώσσα, που θα τον οδηγούσε ίσως σε λανθασμένα συμπεράσματα; Ξεκινώντας απ' αυτό τον προβληματισμό, ο Saussure πρότεινε τη διάκριση μεταξύ *γλώσσας* και *ομιλίας*. Η «γλώσσα» είναι ολόκληρη η σειρά κανόνων, συμβάσεων, κωδίκων, δομών κτλ. που επιτρέπουν γενικά σε οποιαδήποτε γλώσσα να λειτουργήσει και να μπορεί να χρησιμοποιηθεί και να γίνει κατανοητή. Απ' την άλλη πλευρά, η «ομιλία» είναι η καθημερινή γλωσσική χρήση, δηλαδή ο καθαρά προσωπικός και ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα κάθε άνθρωπος χωριστά. Μ' άλλα λόγια, η «γλώσσα» μάς προσφέρει όλες τις γλωσσικές δυνατότητες που χρειαζόμαστε για την καθημερινή μας επικοινωνία· το πώς ακριβώς θα τις χρησιμοποιήσουμε εξαρτάται απ' τον καθένα από μας, από τη μόρφωσή του, την κοινωνική του θέση, τις ιδιαίτερες ικανότητές του κτλ.

Ο Saussure δηλώνει ευθύς εξαρχής ότι ως αντικείμενο μελέτης τον ενδιαφέρει μόνον η *γλώσσα*. Αυτό που θέλει να ανακαλύψει, δηλαδή, είναι οι μηχανισμοί που ενυπάρχουν στη γλώσσα και επιτρέπουν σε κάθε άνθρωπο να τη χρησιμοποιεί με τον τρόπο που αυτός θέλει ή κρίνει σκόπιμο.

Εφαρμόζοντας αυτή τη διάκριση στο χώρο της λογοτεχνίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: αν ως αντικείμενο μελέτης μάς ενδιαφέρουν τα διάφορα λογοτεχνικά έργα που έχουν γραφτεί κατά καιρούς από συγγραφείς σε όλο τον κόσμο, τότε έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στις επιμέρους εκδηλώσεις του γενικότερου φαινομένου της λογοτεχνίας, δηλαδή σ' αυτό που ο Saussure ονομάζει «ομιλία»· θα μπορούσαμε, όμως, να ενδιαφερθούμε όχι για μεμονωμένα έργα αλλά για την ανακάλυψη των γενικών μηχανισμών που επιτρέπουν να υπάρξει και να λειτουργήσει η λογοτεχνία, να στρέψουμε δηλαδή την προσοχή μας σ' αυτό που ο Saussure ονομάζει «γλώσσα».

Υπάρχουν τέτοιοι μηχανισμοί; Αυτό σήμερα θεωρείται βέβαιο και όσοι μελετητές τούς αναζήτησαν δεν άργησαν να οδηγηθούν σε ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και συμπεράσματα. Τους πιο σημαντικούς από αυτούς τους μελετητές, ακριβώς επειδή αναζητούσαν τις γενικές δομές που κρύβονται πίσω

απ' όλα τα λογοτεχνικά έργα του κόσμου, τους ονομάζουμε *δομιστές*. Οι δομιστές μάς πρόσφεραν πολλούς νέες γνώσεις και πολλές νέες μεθόδους για να μελετάμε τη λογοτεχνία και, κυρίως, την αφήγηση.

(Βλ. Αφήγηση)

Γραμματεία

Συνήθως χρησιμοποιούμε τον όρο «γραμματεία» για να αναφερθούμε στο σύνολο των γραπτών μνημείων ενός έθνους· ή, πιο συγκεκριμένα, στο σύνολο των κειμένων που έχουν γραφεί σε μια γλώσσα, στη διάρκεια μιας ορισμένης χρονικής περιόδου. Έτσι, για παράδειγμα, η ελληνική γραμματεία περιλαμβάνει όλα τα γραπτά μνημεία της ελληνικής, δηλαδή όλα τα κείμενα που στη διάρκεια των αιώνων έχουν γραφεί σε ελληνική γλώσσα. Εξάλλου, για να είμαστε πιο συγκεκριμένοι, συνήθως μιλάμε για αρχαία, μεσαιωνική ή βυζαντινή και νεοελληνική γραμματεία, διακρίνοντας και τις αντίστοιχες χρονικές περιόδους.

Βέβαια, όταν λέμε όλα τα κείμενα, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι εννοούμε από τη μια πλευρά τη λογοτεχνία και από την άλλη όλα τα κείμενα με κάποια ιδιαίτερη ιδεολογική ή πολιτισμική αξία (π.χ. φιλοσοφικά, ιστορικά, πολιτικά κτλ.). Αντίθετα, ο όρος «γραμματεία» δεν περιλαμβάνει κείμενα που στην εποχή τους είχαν χαρακτήρα καθαρά χρηστικό (π.χ. συμφωνητικά, συμβόλαια, διατάγματα, αποφάσεις κτλ.)· διότι, όσο κι αν έχουν σήμερα μια ιστορική αξία, δεν είναι κείμενα με χροιά ιδεολογική ή πολιτισμική.

Γραμματολογία

Με τον όρο «γραμματολογία» δηλώνουμε σήμερα την επιστήμη που ως αντικείμενό της έχει καταρχήν τη γραμματεία και κατά δεύτερο λόγο τη λογοτεχνία· εξετάζει, δηλαδή, γενικά όλα τα γραπτά μνημεία και ειδικότερα τα λογοτεχνικά κείμενα ενός έθνους, μιας εποχής ή περισσότερων. Η μελέτη αυτή μπορεί να εντοπιστεί είτε σε ένα κείμενο είτε σε ομάδες κειμένων και να ρίξει το βάρος είτε στις συγκεκριμένες μορφές που παίρνουν τα κείμενα αυτά σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, είτε στην ιστορική τους εξέλιξη και πορεία· επίσης, μπορεί να εξετάσει ένα κείμενο καθαυτό ή σε σύγκριση με άλλα, είτε της ίδιας γραμματείας και εποχής είτε και διαφορετικής. Βασικός στόχος της γραμματολογίας είναι να προσδιορίσει τους νόμους που καθορίζουν την παραγωγή, τη δομή και τη λειτουργία των μνημείων της γραμματείας και της λογοτεχνίας, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους τα μνημεία αυτά επιδρούν στην ανθρώπινη κοινωνία και ιστορία.

Με βάση αυτά τα δεδομένα, η γραμματολογία ανήκει στις λεγόμενες *επιστήμες του ανθρώπου* (ή θεωρητικές επιστήμες). Μάλιστα, με πολλές από αυτές διατηρεί μια ιδιαίτερα στενή σχέση, αφού συχνά χρησιμοποιεί τις μεθόδους και τα πορίσματά τους (π.χ. με τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, την ιστορία, την ιστορία της τέχνης, τη γλωσσολογία κτλ.). Εξάλλου, όπως κάθε επιστήμη, έτσι και η γραμματολογία έχει πολλούς επιμέρους κλάδους, όπως για παράδειγμα τη θεωρία ή την ιστορία της λογοτεχνίας, την κριτική, τη φιλολογία, τη συγκριτική γραμματολογία κτλ. Εννοείται, βέβαια, ότι τα όρια μεταξύ των κλάδων αυτών είναι σχετικά ρευστά και ότι η ανάπτυξή τους διαφέρει από εποχή σε εποχή.

[Η ορολογία η σχετική με αυτό που ονομάζουμε μελέτη της λογοτεχνίας-γραμματείας, λογοτεχνικές σπουδές ή επιστήμη της λογοτεχνίας, παρουσιάζει προβλήματα σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Σε ό,τι αφορά τη γλώσσα μας, ο όρος «γραμματολογία» χρησιμοποιείται ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, χωρίς όμως να έχει καθιερωθεί με μια σταθερή έννοια: άλλοι τον ταυτίζουν με την κλασική γραμματεία της αρχαιότητας,

άλλοι τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν τον επιστημονικό κλάδο που μελετά τη λογοτεχνία-γραμματεία, άλλοι για να δηλώσουν τον ειδικότερο κλάδο της ιστορίας της λογοτεχνίας. Τέλος, πολύ συχνή υπήρξε και η παράλληλη χρήση του όρου «φιλολογία». Αυτή η σύγχυση εξακολουθεί γενικά να υπάρχει, αν και τα τελευταία χρόνια γίνεται προσπάθεια να καθιερωθεί οριστικά ο όρος «γραμματολογία» με την έννοια που του δώσαμε παραπάνω.]

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

Στον παρακάτω στίχο που προέρχεται από τη δημοτική μας ποίηση:

ο γέ | ρο Δή | μος πέ | θανε || ο γέ | ρο Δή | μος πά | ει
1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 8 || 9 10 | 11 12 | 13 14 | 15

μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

α) ο στίχος αποτελείται από δεκαπέντε συνολικά συλλαβές, γι' αυτό και ονομάζεται *δεκαπεντασύλλαβος*

β) ο στίχος αποτελείται από τονισμένες και άτονες συλλαβές. Ο τόνος (γραμματικός ή μουσικός) πέφτει σε κάθε δεύτερη συλλαβή· τονίζονται δηλαδή οι εξής συλλαβές: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14

γ) ο συνδυασμός μιας άτονης (συμβολίζεται με το σημείο: ◡) και μιας τονισμένης συλλαβής (συμβολίζεται με το σημείο: —́) δημιουργεί το μετρικό πόδι που ονομάζεται *ίαμβος* (=◡—́), ενώ το μέτρο του στίχου καλείται *ιαμβικό*. Επομένως ο προαναφερόμενος στίχος είναι *ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος*

δ) η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται στην παραλήγουσα (=παροξύτονος στίχος)

ε) ο στίχος μοιράζεται σε δύο ημιστίχια. Το σημείο που ο στίχος κόβεται σε δύο ημιστίχια ονομάζεται *τομή*. Η τομή, που γίνεται μετά την όγδοη συλλαβή, συμπίπτει με το σημείο που παίρνουμε μια μικρή ανάσα, όταν απαγγέλλουμε το στίχο

στ) ο στίχος εκφράζει ένα πλήρες νόημα· παρουσιάζει, δηλαδή, νοηματική αυτοτέλεια και συντακτική αυτονομία. Παράλληλα, το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί στην ουσία νοηματική επανάληψη του πρώτου.

Συμπέρασμα: με βάση αυτές τις διαπιστώσεις, ο προαναφερόμενος στίχος χαρακτηρίζεται: ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος παροξύτονος με την τομή μετά την όγδοη συλλαβή· χωρίζεται σε δύο ημιστίχια από τα οποία το πρώτο έχει οκτώ συλλαβές και το δεύτερο επτά.

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά περιγράφουν τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στην κλασική και τη στερεότυπη μορφή του. Στα δημοτικά μας τραγούδια, που στο μεγαλύτερο ποσοστό τους είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, κυριαρχεί η κλασική μορφή του στίχου:

Αχός βαρύς ακούγεται, πολλά τουφέκια πέφτουν

Παράλληλα, όμως, ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα και καλλιεργήθηκε πολύ από πολλούς νεότερους και μεγάλους ποιητές. Αποτέλεσμα αυτής της ευρύτατης χρήσης και της συστηματικής καλλιέργειας, ήταν να δημιουργηθούν απο-

κλίσεις από την κλασική και στερεότυπη μορφή και να δημιουργηθούν έτσι ποικίλες, κυρίως τονικές, παραλλάξεις του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.

Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι ο πιο εύχρηστος και ο πιο διαδεδομένος στίχος στη νεοελληνική ποίηση. Από το 10ο μ.Χ. αιώνα μέχρι και σήμερα, μεγάλο μέρος της νεοελληνικής ποίησης είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αυτή η ευρύτατη χρήση, τόσο στη δημοτική ποίηση όσο και στην προσωπική, υπήρξε η βασική αιτία να αποκληθεί *εθνικός στίχος*.

Στο φυσικό κυματισμό της νεοελληνικής γλώσσας και στην καθημερινή ροή της ομιλίας μας υπάρχει δυνάμει ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Γι' αυτό πολλές φορές μιλώντας φυσικά και αβίαστα, σχηματίζουμε χωρίς να το καταλάβουμε φράσεις που έχουν το μετρικό ρυθμό του δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Αυτό και μόνο μας πείθει ότι ο δεκαπεντασύλλαβος έχει λαϊκή προέλευση. Θα πρέπει να ξεκίνησε από αυτοσχέδιους λαϊκούς «ποιητές» που είχαν έμφυτη τη χάρη να συνθέτουν στίχους για διάφορα επίκαιρα συνήθως θέματα.

(Βλ. Μέτρο)

Δήλωση - Συνδήλωση (ή συνυποδήλωση)

Οι άνθρωποι επικοινωνούν καθημερινά μεταξύ τους χρησιμοποιώντας διάφορους τρόπους, μεθόδους και τεχνικές. Όπως όμως μας βεβαιώνει η γλωσσολογία, ο βασικός τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων είναι η γλώσσα.

Πώς ακριβώς εξασφαλίζεται αυτή η γλωσσική επικοινωνία; Ποιο είναι, δηλαδή, το στοιχείο που μας εξασφαλίζει ότι, εφόσον μιλάμε την ίδια γλώσσα με το συνομιλητή μας (π.χ. ελληνικά), θα συνεννοηθούμε οπωσδήποτε μαζί του χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα; Είναι πολύ απλό: αυτό που μοιραζόμαστε με το συνομιλητή μας είναι — πριν από οτιδήποτε άλλο — ένα κοινό λεξιλόγιο· ξέρουμε, δηλαδή, ότι οι λέξεις και οι φράσεις που χρησιμοποιούμε στο λόγο μας, προφορικό ή γραπτό, έχουν μια ορισμένη σημασία ή, ενδεχομένως, και περισσότερες· παράλληλα ξέρουμε ότι αυτές οι σημασίες είναι γνωστές όχι μόνο στο συνομιλητή μας αλλά και σε όλους όσους μιλούν την ίδια γλώσσα μ' εμάς. Για παράδειγμα, όσοι μιλούν ελληνικά, γνωρίζουν ότι «νησί» είναι κάθε τμήμα γης που περιβρέχεται από θάλασσα ή ότι ο χρυσός είναι ένα πολύτιμο μέταλλο, εύπλαστο και κίτρινου χρώματος κτλ. Στη χειρότερη περίπτωση, αν μια λέξη είναι πολύ σπάνια ή δύσκολη και τυχαίνει να μην τη γνωρίζουμε, μπορούμε να αναζητήσουμε τη σημασία ή τις σημασίες της σε ένα λεξικό.

Το φαινόμενο που μόλις περιγράψαμε είναι σε γενικές γραμμές αυτό που η γλωσσολογία ονομάζει *δήλωση*. Κάθε λέξη, δηλαδή, έχει μια σειρά από σημασίες οι οποίες είναι κοινές για όλους όσους μιλούν τη γλώσσα στην οποία ανήκει αυτή η λέξη. Πρόκειται για τις λεγόμενες *δηλωτικές σημασίες*, οι οποίες είναι γενικά σταθερές, δίνοντάς μας τη δυνατότητα και την ευκαιρία να συνεννοούμαστε μεταξύ μας. Για παράδειγμα, όλοι όσοι χρησιμοποιούν τη λέξη «Αθήνα», γνωρίζουν ότι πρόκειται για την πρωτεύουσα της Ελλάδας, όπως όλοι ξέρουν ότι «κόκορας» είναι ένα συγκεκριμένο πτηνό, καθώς και ο μηχανισμός εκπυρσοκρότησης ενός κλασικού περιστρόφου· ή, κι αν δεν το γνωρίζουν, μπορούν εύκολα να το πληροφορηθούν.

Λέγοντας «δήλωση», λοιπόν, εννοούμε τη συγκεκριμένη σημασία μιας λέξης ή φράσης, που είναι κοινή για όλους τους χρήστες μιας γλώσσας και έχει καταγραφεί στα λεξικά. Ωστόσο, η γλώσσα δε λειτουργεί με τρόπο τόσο απλό και ξεκάθαρο. Όπως έχει διαπιστωθεί από τη γλωσσολογία, κάθε λέξη ή φράση «κουβαλά» μαζί της μια ολόκληρη σειρά από συνειρμούς, εντυπώσεις, εικόνες, συναισθήματα κτλ., στοιχεία τα οποία διαφέρουν από

άτομο σε άτομο και είναι ανεξάρτητα ή ακόμη και σε αντιδιαστολή με τη δηλωτική σημασία μιας λέξης. Αυτές είναι οι λεγόμενες *συνδηλώσεις* ή *συνδηλωτικές σημασίες*. Για παράδειγμα, η λέξη «νησί» που αναφέραμε παραπάνω, για πολλούς ανθρώπους συνδυάζεται με έννοιες όπως «ήλιος», «θάλασσα», «παραλία», «καλοκαίρι», «διακοπές», ενώ για άλλους ενδεχομένως οι συνδηλώσεις είναι «μοναξιά», «απομόνωση», «έλλειψη επικοινωνίας» κτλ. Με την ίδια λογική, η δηλωτική σημασία της λέξης «μητέρα» είναι «γονέας θηλυκού γένους»· όμως η ίδια αυτή λέξη έχει και συνδηλωτικές σημασίες, που για τους περισσότερους ανθρώπους είναι «ζεστασιά», «αγάπη», «ασφάλεια», «ανατροφή» κτλ.

Με λίγα λόγια, οι συνδηλωτικές σημασίες κάθε λέξης είναι ποικίλες και διαφέρουν ανάλογα με το άτομο, την ηλικία, το φύλο, την κοινωνία. Υπάρχουν, δηλαδή, συνδηλώσεις ατομικές, που συνήθως συνδέονται με τις προσωπικές εμπειρίες του καθενός ή συλλογικές, τις οποίες συνήθως μοιράζονται άνθρωποι με κοινό γλωσσικό, εθνικό, πολιτισμικό, κοινωνικό, επαγγελματικό κτλ. υπόβαθρο. Για παράδειγμα, η λέξη «κτίριο» ενδέχεται να έχει κοινές συνδηλώσεις για αρχιτέκτονες ή πολιτικούς μηχανικούς, ακριβώς εξαιτίας του επαγγέλματος.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το φαινόμενο της δήλωσης και της συνδήλωσης είναι κατεξοχήν γλωσσικό, αν και θα μπορούσαμε να το εντοπίσουμε σε κάθε είδους εικόνα (π.χ. ζωγραφική, κινηματογράφος κτλ.), στις χειρονομίες, στα διάφορα σχήματα ή χρώματα. Σε ό,τι αφορά τη γλώσσα, πάντως, αυτό που πρέπει να γνωρίζουμε είναι ότι το φαινόμενο της δήλωσης και της συνδήλωσης το εκμεταλλευόμαστε όλοι στην καθημερινή γλωσσική μας επικοινωνία, έστω και αν δεν το συνειδητοποιούμε. Εξάλλου, υπάρχουν είδη λόγου που βασίζονται κυρίως στο φαινόμενο της δήλωσης: οι επιστήμονες λ.χ. επιδιώκουν πάντα να χρησιμοποιούν κάθε λέξη με την ακριβή της σημασία, έτσι ώστε ο λόγος τους να σημαίνει για όλους το ίδιο. Αντίθετα, η λογοτεχνία, και ιδιαίτερα η ποίηση, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο φαινόμενο της συνδήλωσης, αφού χάρη σ' αυτό κυρίως κατορθώνει να προκαλέσει διαφορετικές αντιδράσεις, σκέψεις, συναισθήματα σε κάθε αναγνώστη. Όπως έχει ειπωθεί, η λογοτεχνία είναι ο κατεξοχήν τομέας της συνδήλωσης.

Δημοτική ποίηση

Η ποίηση γενικά διακρίνεται σε προσωπική και απρόσωπη. Στην προσωπική ποίηση ανήκουν όλα τα ποιητικά κείμενα που έχουν γραφεί από γνωστούς δόκιμους ποιητές (π.χ. Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, Σεφέρης, Ελύτης κ.ά.).

Στη λεγόμενη απρόσωπη ποίηση ανήκουν όλα τα ποιητικά κείμενα για τα οποία δεχόμαστε καταρχήν ότι δημιουργός τους είναι ο λαός. Τα ποιητικά κείμενα αυτής της κατηγορίας, που ο αρχικός τους δημιουργός παραμένει άγνωστος και ανώνυμος και τα αποδίδουμε στη λαϊκή ποιητική δημιουργία, τα ονομάζουμε γενικά *δημοτικά τραγούδια*.

Το πρόβλημα του πώς δημιουργούνται τα δημοτικά τραγούδια το αντιμετώπισε πρώτος ο Νικόλαος Πολίτης. Συγκεκριμένα, στη μελέτη του *Γνωστοί ποιηταί λαϊκών ασμάτων*, ο Ν. Πολίτης υποστήριξε και θεμελίωσε τις ακόλουθες απόψεις: ποίηση ομαδική, δηλαδή ποίηση που να δημιουργείται με τρόπο συλλογικό από μια ομάδα προσώπων, δεν μπορεί να υπάρξει. Έτσι, πίσω από κάθε δημοτικό τραγούδι κρύβεται πάντοτε ένας δημιουργός που όμως δεν είχε τη φιλοδοξία της ατομικής προβολής και γι' αυτό παρέμεινε άγνωστος και ανώνυμος.

Αυτή, ακριβώς, η ποιητική δημιουργία του ενός, του άγνωστου και ανώνυμου, επειδή σε μια ορισμένη στιγμή εκφράζει και απηχεί την ψυχική κατάσταση και τα συναισθήματα μιας ευρύτερης ομάδας ή γενικότερα του λα-

ού, γίνεται κτήμα και αγκαλιάζεται από πολλούς. Έτσι, το ποίημα από τον αρχικό και ανώνυμο δημιουργό, περνάει σταδιακά με τη λεγόμενη προφορική παράδοση (=από στόμα σε στόμα) στην ολότητα και υφίσταται μια συνεχή δευτερογενή επεξεργασία. Ο αποδέκτης, δηλαδή, λαός αφαιρεί (ή και προσθέτει) οτιδήποτε δεν ταιριάζει στη δική του ψυχοσύνθεση και στη δική του εκφραστική. Αυτή τη σταδιακή επεξεργασία, μέχρι να φθάσει το ποίημα στην τελική του και ολοκληρωμένη μορφή, ο Ν. Πολίτης την ονομάζει «φθαρτική». Ο όρος αυτός έχει την έννοια ότι ο λαός αφαιρεί ή προσθέτει στοιχεία που αλλοιώνουν (=φθείρουν) την αρχική ποιητική δημιουργία και την προσαρμόζουν στην έκφραση του ομαδικού λαϊκού πνεύματος.

Ένα δημοτικό τραγούδι (π.χ. ένα μοιρολόι ή ένα κλέφτικο) είναι δυνατό να μας έχει παραδοθεί σε διάφορες μορφές. Έτσι, πολλά δημοτικά τραγούδια μπορεί να έχουν το ίδιο θέμα ή να αναφέρονται στο ίδιο πρόσωπο αλλά να παρουσιάζονται με διαφορετικές μορφές. Αυτές τις διαφορετικές μορφές τις ονομάζουμε *παραλλαγές*. Ο Ν. Πολίτης συνήθιζε, με βάση τις διαφορετικές παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού, να συνθέτει μια «νέα» τελική μορφή, ως συνισταμένη όλων των παραλλαγών. Αυτή όμως η μέθοδος θεωρείται σήμερα λαθεμένη, επειδή τελικά παραβιάζει και παραχαράσσει τη μορφή και το χαρακτήρα των παραλλαγών.

Τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε να τα χωρίσουμε σε τρεις μεγάλες κατηγορίες:

α) στην πρώτη κατηγορία κατατάσσουμε όλα τα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται γενικά στο λεγόμενο δημόσιο βίο (π.χ. ακριτικά, κλέφτικα, θρήνοι για την άλωση πόλεων κτλ.)

β) στη δεύτερη κατηγορία κατατάσσουμε όσα δημοτικά τραγούδια αναφέρονται σε εκδηλώσεις και συνήθειες του ιδιωτικού βίου (π.χ. της ξενιτιάς, μοιρολόγια, νανουρίσματα, της αγάπης κτλ.)

γ) στην τρίτη κατηγορία θα ενταχθούν ο λεγόμενες *παραλογές* (βλ. λέξη), που αποτελούν από μόνες τους μιαν ιδιότυπη και ξεχωριστή μορφή δημοτικών τραγουδιών

Τα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν ορισμένα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Τα κυριότερα από αυτά είναι τα εξής:

α) τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι γραμμένα σε μέτρο ιαμβικό και σε στίχο δεκαπεντασύλλαβο, που χωρίζεται σε δύο ημιστίχια (το πρώτο είναι οκτασύλλαβο, το δεύτερο επτασύλλαβο)

π.χ.

Από μακριά τη χαιρετά || κι από κοντά της λέγει
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

β) πολύ συχνά το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί επανάληψη και νοηματική αναδίπλωση του πρώτου

π.χ. *Εδώ είσαι σκλάβα του πασά, σκλάβα*
των Αρβανίτων

γ) κανονικά η ομοιοκαταληξία είναι στοιχείο που δε χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια· σπάνια και σε ορισμένα μόνο είδη δημοτικών τραγουδιών, όπως είναι λ.χ. τα λιανοτράγουδα, θα συναντήσουμε το φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας

δ) στα δημοτικά τραγούδια, ο κάθε στίχος εκφράζει κανονικά ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα· χαρακτηρίζεται δηλαδή ο κάθε στίχος και από συντακτική αυτοτέλεια και από νοηματική πληρότητα.

π.χ. *Ο Χάρος έτρωγε ψωμί, κι η κόρη τον*
κερνούσε

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που η αρχή και το χαρακτηριστικό γνώρισμα «στίχος και νόημα» παραβιάζεται (ιδιαίτερα όταν ο στίχος περιέχει κλητική προσφώνηση)

π.χ. *Ήλιε μου και τρισήλιε μου και κοσμογυριστή μου*

ε) η γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών είναι ιδιαίτερα δραστική, ζωντανή και παραστατική· αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η ποιητική εκφραστική στηρίζεται κυρίως στην πληθωρική χρήση του ρήματος και του ουσιαστικού

π.χ. *Κατέβηκε, αγκαλιάστηκαν κι απέθαναν κι οι δύο*

στ) σε πολλά δημοτικά τραγούδια συναντάμε το χαρακτηριστικό γνώρισμα των άστοχων ερωτημάτων (βλ. λέξη)

π.χ. *Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαροκόπι;*

ζ) ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι οι σταθεροί εκφραστικοί τρόποι που, καθώς χρησιμοποιούνται αναλλοίωτοι από ποίημα σε ποίημα, αποτελούν πλέον τα λεγόμενα εκφραστικά μοτίβα

η) ιδιαίτερο επίσης χαρακτηριστικό των δημοτικών τραγουδιών είναι ο λεγόμενος *παμψυχισμός*: όλα δηλαδή τα άψυχα (βουνά, ποτάμια, δέντρα κτλ.) αποκτούν φωνή και συμπεριφέρονται ως ανθρώπινες οντότητες

π.χ. *Ο Όλυμπος κι ο Κίσσαβος, τα δυο βουνά μαλώνουν*

(Βλ. Αναγνώριση, Άστοχα ερωτήματα, Δεκαπεντασύλλαβος, Θρήνοι, Μοιρολόγια, Παραλογή, Προφορική Λογοτεχνία)

Διακειμενικότητα

Η έννοια της διακειμενικότητας είναι σχετικά πρόσφατη, καθώς αναπτύχθηκε από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Φυσικά, υπήρξαν και νωρίτερα μελετητές οι οποίοι είχαν θίξει το ίδιο ζήτημα, έστω και έμμεσα ή επιφανειακά, αλλά ο ίδιος ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται στις ευρωπαϊκές γλώσσες από το 1967 και μετά.

Julia Kristeva: μυθιστοριογράφος και καθηγήτρια πανεπιστημίου στο Παρίσι, όπου διδάσκει ψυχανάλυση και λογοτεχνία· στα τέλη της δεκαετίας του '60, εισήγαγε την έννοια της διακειμενικότητας στη μελέτη της λογοτεχνίας.

Η προσέγγιση της έννοιας της διακειμενικότητας παρουσιάζει αρκετά μεγάλες δυσκολίες, καθώς αναφέρεται σε ένα ιδιαίτερα περίπλοκο ζήτημα. Γι' αυτό και θα περιοριστούμε να εξετάσουμε την πιο απλή εκδοχή της.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τη θεωρία της διακειμενικότητας τα λογοτεχνικά κείμενα δεν αναφέρονται απαραίτητα στην εξωτερική πραγματικότητα αλλά σε πολλές περιπτώσεις αναφέρονται άμεσα σε άλλα κείμενα. Γεννιέται έτσι η έννοια του *διακειμένου*, των διάφορων δηλαδή κειμενικών στοιχείων τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε σε περισσότερα από ένα λογοτεχνικά έργα.

Όταν λέμε ότι τα κείμενα μιλούν για άλλα κείμενα, δεν πρέπει να μας έρχονται απαραίτητα στο νου οι επιδράσεις που ασφαλώς υπάρχουν μεταξύ λογοτεχνών. Σύμφωνα με τη θεωρία της διακειμενικότητας, είναι πολύ πιθανό δύο κείμενα να συνδέονται μεταξύ τους χωρίς να το έχουν συνειδητοποιήσει οι δημιουργοί τους (π.χ. μπορεί να αγνοούσαν ο ένας

την ύπαρξη του άλλου τη στιγμή που έγραφαν τα έργα τους ή να πρόκειται για κείμενα δύο εντελώς διαφορετικών εποχών κτλ.). Μ' άλλα λόγια, είναι δυνατόν τα κείμενα να «συνομιλούν» μεταξύ τους, ανεξάρτητα από τη θέληση ή τους αρχικούς στόχους των δημιουργών τους. Συνεπώς, καθήκον του αναγνώστη και, κυρίως, του μελετητή είναι να μπορέσει να εξηγήσει αυτή τη συνομιλία και στη συνέχεια να ελέγξει κατά πόσον επηρεάζεται από αυτήν η ερμηνεία του κάθε κειμένου. Για να το επιτύχει αυτό, θα πρέπει όχι μόνο να αναλύσει το κάθε κείμενο καθαυτό ή σε σχέση με την εξωκειμενική πραγματικότητα, αλλά να επιχειρήσει τη λεγόμενη *διακειμενική ανάγνωση και ερμηνεία*· να επιχειρήσει, δηλαδή, μια παράλληλη προσέγγιση των δύο (ή και περισσότερων) κειμένων, προκειμένου να καταδείξει καταρχήν τη σχέση που υπάρχει μεταξύ τους και στη συνέχεια να την ερμηνεύσει.

Με αυτή την έννοια, η θεωρία της διακειμενικότητας συνδέεται σαφώς με τη συγκριτική προσέγγιση και μελέτη της λογοτεχνίας και αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σημασία αλλά και το δημιουργικό χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης και του ρόλου του αναγνώστη. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η έννοια της διακειμενικότητας αναπτύχθηκε σχεδόν παράλληλα με τις λεγόμενες αναγνωστικές θεωρίες.

Διασκελισμός

Στους τρεις παρακάτω στίχους του Δ. Σολωμού:

Κάθισε, για να πούμε ύμνο στα κάλλη
της Σελήνης· αυτήν εσυνηθούσε
ο τυφλός ποιητής συχνά να ψάλλει

παρατηρούμε τα εξής: ο πρώτος στίχος, ως φράση και ως νόημα, προεκτείνεται και συνεχίζεται και στον επόμενο στίχο. Επίσης, το νόημα του δεύτερου στίχου συνεχίζεται στον τρίτο. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται *διασκελισμός*.

Ο διασκελισμός, ως φαινόμενο συνέχισης της «ροής» και του νοήματος ενός στίχου στον αμέσως επόμενό του, στην ουσία καταργεί μιαν αρχή και ένα αξίωμα της ποιητικής τέχνης: ότι δηλαδή κάθε στίχος πρέπει να εκφράζει ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα. Σ' αυτήν, ακριβώς, την κατάργηση διαφαίνεται η επιθυμία του ποιητή να αποδεσμευθεί από την ασφυκτική πειθαρχία που επιβάλλει το παραπάνω αξίωμα.

Η αποδέσμευση αυτή δίνει στον ποιητή πολύ μεγαλύτερα ποσοστά ποιητικής ελευθερίας: μπορεί πλέον να εκφράσει το ποιητικό νόημα και να «ανοίξει» την ποιητική πρόταση-φράση, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να την «κλείνει» με το τέλος του κάθε στίχου. Έτσι, η ποιητική δημιουργία γίνεται περισσότερο άνετη, ελεύθερη και πιο ευκίνητη.

Η έννοια και η λειτουργία του διασκελισμού φαίνεται καλύτερα, αν θυμηθούμε τα όσα ισχύουν στα δημοτικά μας τραγούδια. Συγκεκριμένα, στα δημοτικά τραγούδια ισχύει η αρχή: κάθε στίχος, συντακτικά και νοηματικά, είναι αυτοτελής και εκφράζει ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα.

π.χ. *Του Κίτσου η μάνα κάθονταν στην*
άκρη στο ποτάμι·
με το ποτάμι μάλωνε και το πετροβολούσε.

Το να παρουσιάζει ο κάθε στίχος νοηματική πληρότητα και συντακτική αυτονομία ήταν κάτι που το χρειαζόταν το δημοτικό τραγούδι. Ως προφορική ποίηση και ως ποιητικός λόγος που τραγουδιόταν, τα δημοτικά τραγούδια έπρεπε να διευκολύνουν και να υποβοηθούν τη γρήγορη και άνετη απομνημόνευση.

Βέβαια, και στα δημοτικά τραγούδια υπάρχουν περιπτώσεις που παρατηρούμε φαινόμενα συγκρατημένου διασκελισμού. Όταν λ.χ. ένας στίχος περιέχει αποκλειστικά μια προσφώνηση, ως φράση και νόημα δεν κλείνει

στο τέλος αυτού του στίχου αλλά συνεχίζεται και στον επόμενο:

π.χ. Ήλιε μου και τρισήλιε μου και κοσμογυριστή μου,
εψές έχασα μια λυγερή, μιαν αρχοντοθυγατέρα.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ακόμη και στα δημοτικά τραγούδια, όπου η πειθαρχία σε κάποιους κανόνες και αρχές ήταν σχεδόν απόλυτα παγιωμένη, παρατηρούμε, έστω και σπανιότερα, φαινόμενα διασκελισμού.

Διαφωτισμός

Με τον όρο «διαφωτισμός» δηλώνουμε καταρχήν την πνευματική και ιδεολογική κίνηση που παρουσιάστηκε στην Ευρώπη κυρίως κατά το 17ο και 18ο αιώνα (περ. 1688-1789), με πρωταγωνιστές τους Βολταίρο (Voltaire), Ντενίς Ντιντερό (Denis Diderot), Ντ' Αλαμπέρ (D' Alembert), Μοντεσκιέ (Montesquieu), Ζαν-Ζακ Ρουσό (Jean-Jacques Rousseau), Άνταμ Σμιθ (Adam Smith) κ.ά.

Ο Διαφωτισμός υπήρξε ένα πολύ σημαντικό κίνημα, που κυριολεκτικά άλλαξε τις νοοτροπίες και τον τρόπο σκέψης σε ολόκληρη την Ευρώπη, επηρεάζοντας όλους σχεδόν τους τομείς (οικονομία, κοινωνία, πολιτική ζωή, επιστήμες κτλ.) και οδηγώντας τελικά στη Γαλλική Επανάσταση (1789). Οι διαφωτιστές δεν είχαν, βέβαια, όλοι τις ίδιες ακριβώς αντιλήψεις· υπάρχουν, όμως, συγκεκριμένα σημεία στα οποία οι απόψεις τους συγκλίνουν. Για παράδειγμα, ο γενικός στόχος του Διαφωτισμού υπήρξε η ουσιαστική βελτίωση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων αλλά και της ανθρώπινης κοινωνίας γενικότερα. Πιο συγκεκριμένα, οι διαφωτιστές σε όλη την Ευρώπη:

- πίστευαν ότι ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να φτάσει στην ευτυχία, μέσα από τη συνεχή βελτίωση και εξέλιξη τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο (π.χ. κοινωνία, πολιτισμός)
- για να μπορέσει, όμως, να το επιτύχει αυτό ο άνθρωπος, πρέπει πρώτα να απαλλαγεί από κάθε πρόληψη και δεισιδαιμονία και να μάθει να βασίζεται μόνο στην ικανότητα και τη δύναμη της λογικής και της μάθησης (φωτισμός)· πρέπει να ελέγχει κριτικά κάθε παράδοση και κάθε αυθεντία και να ασκεί κριτική σε όλες τις θεωρίες για τη φύση, τη γνώση, την κοινωνία, τη θρησκεία, την πολιτική οργάνωση, τους θεσμούς κτλ.
- μόνο εξασκώντας ελεύθερα το ερευνητικό και κριτικό πνεύμα του θα μπορέσει ο άνθρωπος να γνωρίσει πραγματικά τόσο το φυσικό κόσμο όσο και τον ίδιο του τον εαυτό, ώστε να μπορέσει τελικά να αναπλάσει και να αναμορφώσει την ανθρώπινη κοινωνία προς το καλύτερο (στο σημείο αυτό, είναι εμφανής η επιρροή των διαφωτιστών από τις φυσικές επιστήμες, που την εποχή εκείνη έχουν ήδη αρχίσει να σημειώνουν σημαντική πρόοδο).

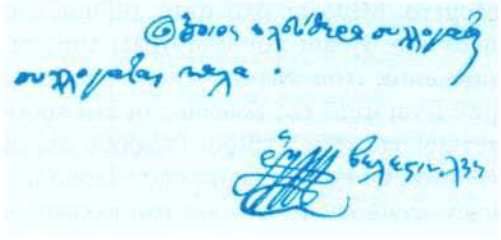
Αδαμάντιος Κοραής (1748-1833) και Ρήγας Βελεστινλής (1757-1798): οι δύο σημαντικότερες μορφές του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Θέτοντας τέτοιους στόχους, ήταν απόλυτα φυσικό οι διαφωτιστές να δείξουν ξεχωριστό ενδιαφέρον για τις επιστήμες και τα συστήματα αγωγής, αφού η μάθηση και ο φωτισμός των ανθρώπων ήταν απαραίτητη προϋπόθε-

ση για όλα τα υπόλοιπα. Παράλληλα, οι διαφωτιστές κηρύσσουν την προστασία της αξιοπρέπειας του ανθρώπου, την ανεξιθρησκεία και, γενικά, την ελευθερία και την απαλλαγή του ανθρώπου από κάθε καταναγκασμό. Αναζητούν συχνά την έμπνευσή τους στην κλασική αρχαιότητα και, παράλληλα, προάγουν την καλλιέργεια των ζωντανών γλωσσών και των εθνικών ιδιωμάτων, αφού μόνο μέσα από αυτά μπορεί να επιτευχθεί η πνευματική αφύπνιση των πληθυσμών.

Όπως ήταν φυσικό, ο Διαφωτισμός επηρέασε κάποια στιγμή και τον ελληνισμό, τόσο στις τουρκοκρατούμενες περιοχές όσο και στις παροικίες. Σταδιακά, λοιπόν, διαμορφώθηκε μια ιδιαίτερη πνευματική κίνηση, την οποία ονομάζουμε *«Νεοελληνικό Διαφωτισμό»*. Χρονολογικά, τα ακραία όρια αυτής της κίνησης είναι το 1669 και το 1821 και μπορούμε να τη χωρίσουμε σε δύο περιόδους: η πρώτη είναι η περίοδος της προετοιμασίας (1669-1774) και η δεύτερη η περίοδος της ακμής (1774-1821), φυσικά με κάποια καθυστέρηση σε σχέση με τον ευρωπαϊκό διαφωτισμό.

Οι φιλελεύθερες ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού φτάνουν στον ελληνικό χώρο καταρχήν χάρη στους Έλληνες που σπουδάζουν την εποχή εκείνη στην Ευρώπη (π.χ. οι Φαναριώτες συγκαταλέγονται ανάμεσα στους πιο μορφωμένους ανθρώπους της εποχής, γι' αυτό και καταλαμβάνουν υψηλές θέσεις στην οθωμανική αυτοκρατορία). Επίσης, σημαντικός είναι και ο ρόλος των Ελλήνων εμπόρων, που συνήθως συνδυάζουν τη μόρφωση και τα πνευματικά ενδιαφέροντα με τις συνεχείς μετακινήσεις και την οικονομική ευρωστία. Ως ενδιάμεσοι σταθμοί για τη μεταφορά αυτή των ιδεών του Διαφωτισμού, λειτουργούν οι ελληνικές παροικίες της Ευρώπης (π.χ. Βιένη, Βενετία, Τεργέστη) και οι παραδουνάβιες ηγεμονίες, όπου το πνευματικό επίπεδο είναι σαφώς υψηλότερο απ' ό,τι στον ελλαδικό χώρο.



Αυτόγραφο του Ρήγα, που συμπυκνώνει σε μία φράση το πνεύμα τόσο το δικό του όσο και του Διαφωτισμού.

Εξαιτίας των ιδιαίτερων συνθηκών στις οποίες ζει τότε ο ελληνισμός, ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός παρουσιάζει ορισμένες ιδιομορφίες και δεν έχει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό. Μπορούμε να πούμε ότι, σε γενικές γραμμές, πρόκειται για μια εποχή έντονων πνευματικών ζυμώσεων, προβληματισμών και αντιπαραθέσεων. Το έντονο ενδιαφέρον για την αγωγή, τις φυσικές επιστήμες, τον ορθό λόγο, το κριτικό πνεύμα και τις νέες φιλοσοφικές και ηθικές απόψεις υπάρχει, βέβαια, και στο νεοελληνικό διαφωτισμό. Ωστόσο, τελικοί στόχοι του κινήματος είναι, κυρίως, η εθνική αφύπνιση και η προσπάθεια για απελευθέρωση του Γένους, που σύμφωνα με τους διαφωτιστές μπορούν να επιτευχθούν μόνο αν προηγηθεί η πνευματική καλλιέργεια και αφύπνιση.

Στα χρόνια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, λοιπόν, παρατηρείται ένα συνεχές ενδιαφέρον για την έκδοση των αρχαίων συγγραφέων, καθώς και για μεταφράσεις ευρωπαϊκών έργων της εποχής. Παράλληλα, ιδρύονται νέα σχολεία και εκπαιδευτήρια, ενώ σημαντικός είναι ο ρόλος των ελληνόφωνων εφημερίδων και περιοδικών, που εκδίδονται στις παροικίες, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία χρόνια πριν την επανάσταση. Τέλος, το ενδιαφέρον για τις φυσικές επιστήμες, την ιστορία, τη γεωγραφία, την ηθική και τη φιλοσοφία, καθώς και για την ανανέωση της λογοτεχνίας, πρέπει να θεωρείται

δεδομένο. Μέσα σε όλα αυτά, βέβαια, ένα σημαντικό ζήτημα που απασχολεί τους εκπροσώπους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι αυτό της γλώσσας: οι πιο προοδευτικοί και φιλελεύθεροι θεωρούν ότι οι νέες ιδέες θα έχουν κάποιο αποτέλεσμα μόνο αν αγγίξουν το σύνολο του ελληνικού λαού, πράγμα που μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τη λαϊκή γλώσσα· από την άλλη πλευρά, όσοι τρέφουν μια σχετική δυσπιστία απέναντι στις νέες ιδέες επιμένουν κυρίως στη χρήση της αρχαΐζουσας, ώστε οι Έλληνες να μην παρεκκλίνουν από το αρχαϊκό τους παρελθόν.

Όλοι σχεδόν οι εκπρόσωποι του Νεοελληνικού Διαφωτισμού υπήρξαν λόγιοι, κληρικοί ή έμποροι και στράφηκαν κυρίως προς τη γαλλική παιδεία· γι' αυτό και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός επηρεάζεται με τη σειρά από τις ιδέες του Βολταίρου, του Ντιντερό και των Εγκυκλοπαιδιστών, καθώς και των Ιδεολόγων της Γαλλικής Επανάστασης. Ως πιο σημαντικούς φορείς του Νεοελληνικού Διαφωτισμού μπορούμε να αναφέρουμε καταρχήν τους Φαναριώτες και στη συνέχεια τον Κοσμά τον Αιτωλό, τον Ευγένιο Βούλγαρη, τον Ιώσηπο Μοισιόδακα, το Δημήτριο Καταρτζή, τον Αδαμάντιο Κοραή, που είναι ασφαλώς η κορυφαία μορφή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, τους Δανιήλ Φιλιππίδη και Γρηγόριο Κωσταντά, το Ρήγα, τον Παναγιώτη Κοδρικά, το Νεόφυτο Δούκα, τον Αθανάσιο Ψαλίδα, τον Άνθιμο Γαζή, τον Κωνσταντίνο Κούμα, το Θεόφιλο Καΐρη κ.ά. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπως ο *«Ανώνυμος του 1789»* και η *«Ελληνική Νομαρχία»*, εκδόθηκαν ανώνυμα και, συνεπώς, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τους συγγραφείς τους.

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Διδακτική ποίηση

Η ποίηση γενικά, από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, λειτουργεί, με ευρεία έννοια, και ως ένας «δάσκαλος» του ανθρώπου. Ο ουσιαστικός, βέβαια, στόχος της ποίησης δεν είναι να προσφέρει στον άνθρωπο/αναγνώστη, με τρόπο άμεσο και ανοιχτό, ένα σύστημα παραινέσεων, συμβουλών, ηθικών αρχών και κανόνων για τη ζωή. Κάτι τέτοιο θα υποβίβαζε την ουσία της ποίησης και θα την καθιστούσε λόγο κηρυγματικό και ηθικοδιδακτικό. Ο βασικός στόχος της ποίησης είναι να προσφέρει στον αναγνώστη απόλαυση και συγκίνηση αισθητικής ποιότητας.

Κ.Π. Καβάφης (1863-1933): κατέτασσε ο ίδιος τα ποιήματά του σε ιστορικά, ερωτικά και φιλοσοφικά· στην τελευταία κατηγορία τοποθετούσε όσα εμείς ονομάζουμε διδακτικά.

Υπήρξαν όμως και ποιητές που έγραψαν ποιήματα τα οποία διαπνέονται και χαρακτηρίζονται από ένα πνεύμα καθαρού διδα-

κτισμού. Τα ποιήματα αυτά προσφέρουν, με τρόπο άμεσο και ευθύ, το στοχείο μιας συμβουλευτικής προς τον άνθρωπο. Μακρινός πρόγονος αυτού του είδους της διδακτικής/συμβουλευτικής ποίησης θεωρείται ο Ησίοδος, που υπήρξε και ο εισηγητής του λεγόμενου διδακτικού έπους (κυρίως με το έπος του *Έργα και ημέραι*).

Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία η διδακτική ποίηση δεν ευδοκίμησε ιδιαίτερα. Αυτό δεν οφείλεται μόνο σε αδυναμία των ποιητών. Φαίνεται ότι η ποίηση, όταν προδίδει τον ουσιαστικό της χαρακτήρα και μεταβάλλεται σε κακότεχνο και ρηχό διδακτισμό, παύει να λειτουργεί ως καθαρά αισθητικό γεγονός. Βέβαια, ποιητές μεγάλου αναστήματος, όπως ο Κίπλινγκ (Kipling Rudyard), μας έχουν δώσει ποιητικά κείμενα διδακτικού περιεχομένου, που παράλληλα αποτελούν και δείγματα άρτιας και υψηλής ποιητικής τέχνης (π.χ. το ποίημα «Αν» του Κίπλινγκ, στα *Κείμενα Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας* της Β' Λυκείου.)

Εκείνος, πάντως, που στη νεότερη ελληνική ποίηση μπόρεσε να συνδυάσει με εκπληκτικό και άρτιο τρόπο το ήθος της πραγματικής ποίησης με το στοιχείο του διδακτισμού είναι ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Όπως είναι γνωστό, πολλά από τα ποιήματά του χαρακτηρίζονται από τους μελετητές του έργου του ως διδακτικά. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει και το πολύ γνωστό καβαφικό ποίημα που τιτλοφορείται «Ιθάκη». Το διδακτικό χαρακτήρα αυτού του ποιήματος τον διαπιστώνουμε και από τα εξής στοιχεία, που αποτελούν και τα γενικότερα γνωρίσματα της διδακτικής ποίησης:

- ο ποιητικός λόγος στο σύνολό του εκφέρεται σε β' ενικό πρόσωπο· έτσι προσλαμβάνει και αποκτά ένα επιστολικό ύφος και χαρακτήρα, αφού το β' ενικό πρόσωπο αποτελεί το γραμματικό τύπο και κανόνα που συνηθίζουμε στις επιστολές
- ο επιστολικός χαρακτήρας του κειμένου προϋποθέτει έναν αποδέκτη, δηλαδή ένα πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται η ποιητική γραφή. Ως αποδέκτης, βέβαια, λειτουργεί ο αναγνώστης. Μ' αυτό τον τρόπο, το ποίημα αποκτά μια καθολικότητα, επειδή ακριβώς ο κάθε αναγνώστης μεταβάλλεται και σε αποδέκτη
- το β' ενικό πρόσωπο προσδίδει στο ποίημα ένα χαρακτήρα συμβουλευτικό και παραινετικό. Ο ποιητής είναι ο συμβουλεύων και ο αναγνώστης (ή και ο ακροατής) είναι ο αποδέκτης των συμβουλών και των παραινέσεων. Έτσι, μέσα στο ποίημα λειτουργεί, με τρόπο άμεσο και ευθύ, ένα είδος έντονου και χαρακτηριστικού διδακτισμού. Αυτός όμως ο τόνος του διδακτισμού δε γίνεται με τρόπο φωναχτό, άκομψο, ανοίκειο, ρητορικό και κηρυγματικό. Το ποίημα (επομένως και ο διδακτικός του χαρακτήρας) λειτουργεί με τρόπο οικείο, φιλικό και υποβλητικό. Εξάλλου, αυτός ο τόνος του υποβλητικού διδακτισμού, μαζί με το γενικότερο περιεχόμενο του κειμένου, δικαιολογεί απόλυτα την κατάταξη της «Ιθάκης» στα διδακτικά ποιήματα του Καβάφη.
- το β' ενικό πρόσωπο προσδίδει στο κείμενο ένα χαρακτηριστικό τόνο οικειότητας, φιλικής κουβέντας και επικοινωνιακής αμεσότητας. Ο αναγνώστης ζει την ψευδαίσθηση ότι το ποίημα γράφτηκε αποκλειστικά γι' αυτόν. Μ' αυτή την αίσθηση ο αναγνώστης ζει μια κατάσταση άμεσης ταύτισης με το κείμενο: κείμενο και αναγνώστης συγκλίνουν απόλυτα και, τελικά, ταυτίζονται.

Διήγημα

Μαζί με τη νουβέλα και το μυθιστόρημα, το διήγημα είναι ένα από τα τρία βασικά είδη της αφηγηματικής πεζογραφίας. Οι ρίζες του χάνονται στη λογοτεχνία της αρχαιότητας· με τη μορφή όμως που το γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίστηκε στη δυτική λογοτεχνία στις αρχές του 19ου αιώνα και, κυρίως, από το 1830 και μετά. Πολλά από τα χαρακτηριστικά του

διηγήματος που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, καθορίστηκαν από το γεγονός ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα, τα διηγήματα δημοσιεύονταν κυρίως στις εφημερίδες, που τα ζητούσαν επίμονα, γιατί είχαν μεγάλη ανταπόκριση στο αναγνωστικό τους κοινό.

Το πρώτο χαρακτηριστικό ενός διηγήματος είναι η συντομία του. Η έκταση του, βέβαια, δεν είναι επακριβώς καθορισμένη και μπορεί να ποικίλλει αλλά σε γενικές γραμμές έχουμε να κάνουμε με μια σύντομη αφήγηση. Αυτή η συντομία οδηγεί στο δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό του διηγήματος, που είναι ένας συνδυασμός λιτότητας και πυκνότητας, τόσο στη γλώσσα όσο και στο περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, ο μύθος, η ιστορία δηλαδή που αφηγείται ένα διήγημα, επικεντρώνεται συνήθως γύρω από ένα βασικό γεγονός, με έναν κεντρικό ήρωα. Μ' άλλα λόγια, κάθε διήγημα αποτυπώνει ένα επεισόδιο από τη ζωή του πρωταγωνιστή, το οποίο όμως αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικό για τη ζωή και τη μοίρα του και γι' αυτό αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα.

Το βασικό πρόβλημα που έχει να αντιμετωπίσει ο διηγηματογράφος είναι, ακριβώς, να μπορέσει να περάσει από το ειδικό στο γενικό: μέσα δηλαδή από την αφήγηση ενός μεμονωμένου επεισοδίου, να μπορέσει να προσφέρει στον αναγνώστη μια πλήρη ηθογράφηση και ψυχογραφία του πρωταγωνιστή, καθώς και μια συνολική αίσθηση της ζωής του. Για να το επιτύχει αυτό, δεν αρκούν μόνο η λιτότητα και η πυκνότητα· χρειάζεται επίσης μια προσεκτική επιλογή του θέματος, ένας επιτυχημένος συνδυασμός αφήγησης, διαλόγου και περιγραφής, σωστή χρήση της γλώσσας, αρχιτεκτονική διάρθρωση της πλοκής κτλ. Για παράδειγμα, ένα διήγημα μπορεί να περιλαμβάνει και κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα ή επεισόδια, τα οποία όμως θα είναι πολύ σύντομα και θα έχουν ως βασικό τους στόχο να φωτίσουν το βασικό γεγονός ή να συμπληρώσουν την ψυχογραφία του πρωταγωνιστή.

Ανάλογα με το θέμα τους, τα διηγήματα μπορούν να διακριθούν σε ηθογραφικά, ρεαλιστικά, κοινωνικά, ιστορικά, ψυχολογικά, αστυνομικά κτλ. Στην παραδοσιακή τους μορφή παρουσιάζουν όλα τα χαρακτηριστικά που συνήθως συναντάμε στην πεζογραφία: αληθοφάνεια, συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, θέματα από την καθημερινή ζωή κτλ. Βέβαια, το σύγχρονο διήγημα πολύ συχνά αμφισβητεί όλα αυτά τα παραδοσιακά γνωρίσματα.

Γ. Μ. Βιζυηνός (1846-1896). Πολλοί τον θεωρούν ως τον εισηγητή του διηγήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, το διήγημα αναπτύχθηκε κυρίως από τη γενιά του 1880 και έκτοτε καλλιεργείται συστηματικά απ' τους πιο σημαντικούς Έλληνες πεζογράφους. Μάλιστα, μπορούμε να πούμε ότι το νεοελληνικό διήγημα έχει δώσει έργα υψηλής ποιότητας, πολύ περισσότερα απ' ό,τι το μυθιστόρημα. Σημαντικοί Έλληνες διηγηματογράφοι θεωρούνται γενικά ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο Δημο-

σθενής Βουτυράς, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Δημήτρης Χατζής, ο Αντώνης Σαμαράκης κ.ά.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα, Νουβέλα)

Δοκίμιο

Δεν είναι εύκολο να ορίσει κανείς με σαφήνεια και καθαρότητα την έννοια του δοκιμίου. Ίσως είναι ευκολότερο να προσδιορισθεί καταρχήν η έννοια του δοκιμίου αρνητικά· να πει, δηλαδή, κανείς πρώτα τι δεν είναι δοκίμιο. Μια τέτοια προσπάθεια καταλήγει στο λεγόμενο αρνητικό ορισμό του δοκιμίου. Είναι όμως γνωστό ότι κάθε αρνητικός ορισμός είναι ατελής. Αν π.χ. πει κάποιος «ο ηλεκτρισμός δεν είναι μαγνητισμός», δεν ορίζει την έννοια του ηλεκτρισμού· απλώς λέγει τι δεν είναι.

Αν, πάντως, ακολουθήσουμε αυτή την τακτική του αρνητικού ορισμού, μπορούμε να καταλήξουμε σ' ένα πρώτο συμπέρασμα. Συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε ότι το δοκίμιο, παρ' όλο που συγγενεύει, δεν ταυτίζεται με την πραγματεία, τη διατριβή, την επιστημονική μελέτη και το άρθρο. Και τα τέσσερα αυτά είδη λόγου εκθέτουν απόψεις και θέσεις, που είναι απόλυτα τεκμηριωμένες και εκφράζουν την αλήθεια της επιστήμης που υπηρετούν.

Το δοκίμιο δεν έχει χαρακτήρα επιστημονικής μελέτης και δεν εκφράζεται με τον αυστηρό τρόπο που χαρακτηρίζει κάθε επιστημονικό μελέτημα ή άρθρο. Αντίθετα, είναι κυρίως προϊόν και αποτέλεσμα προσωπικού στοχασμού. Το στοιχείο αυτό υποδηλώνει ότι στο δοκίμιο υπάρχει μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική απόχρωση προσωπικών-υποκειμενικών σκέψεων.

Προσδιορίζοντας αναλυτικότερα και με θετικό τώρα τρόπο τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του δοκιμίου, μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής:

α) το δοκίμιο είναι ένα ιδιότυπο γραμματειακό είδος που βρίσκεται στο μεταίχμιο, στο ενδιάμεσο δηλαδή διάστημα, ανάμεσα στα καθαρώς λογοτεχνικά κείμενα και στις σύντομες μελέτες. Αυτό σημαίνει ότι δεν ταυτίζεται με τα λογοτεχνικά κείμενα ούτε, βέβαια, και με τις εμπεριστατωμένες μελέτες

β) πραγματεύεται συνήθως ένα θέμα (π.χ. κοινωνικό, φιλοσοφικό, επιστημονικό κτλ.), που το εξετάζει στις πιο βασικές του πλευρές, χωρίς όμως και να το εξαντλεί, και κατά κανόνα είναι σύντομο στην έκτασή του

γ) δηλώνει περισσότερο και εκφράζει την υποκειμενική-προσωπική οπτική του δημιουργού σχετικά με το θέμα που πραγματεύεται

δ) όταν είναι αυστηρά δοκίμιο στοχαστικού τύπου, η γλώσσα και γενικά η όλη του εκφραστική ακολουθούν ένα πιο σοβαρό ύφος που ταιριάζει στον αποκαλούμενο δοκιμιακό λόγο (ή δοκιμιακή γλώσσα)

ε) όταν το δοκίμιο δεν ακολουθεί αυστηρά τη μορφή της δοκιμιακής γλώσσας αλλά αναπτύσσει το θέμα του με τρόπο πιο άνετο και ελεύθερο, αποκτά μιαν εντονότερη λογοτεχνική χροιά

στ) σχετικά με τον τρόπο οργάνωσης και διάρθρωσης των νοημάτων, ακολουθεί συνήθως μια τετράπτυχη δομή και ανάπτυξη:
- θέση-παρουσίαση του θέματος
- έκθεση-ανάπτυξη των βασικών απόψεων του δοκιμιογράφου
- απόδειξη-τεκμηρίωση των θέσεων με αναφορά σε συγκεκριμένο αποδεικτικό υλικό
- συμπερασματική-επιλογική κατακλείδα

[Μορφές δοκιμιακού λόγου υπήρχαν ήδη από την αρχαιότητα. Άλλωστε, πίσω από τη γραπτή μορφή του σύγχρονου δοκιμίου κρύβεται η προφορική παράδοση της ρητορικής, που αναπτύχθη-

κε κυρίως στην κλασική αρχαιότητα, ελληνική και ρωμαϊκή. Η παράδοση αυτή κληροδότησε στο δοκίμιο τις τεχνικές πειθούς που χρησιμοποιεί. Εξάλλου, αυτές οι προφορικές μορφές πειθούς χρησιμοποιούνται και σήμερα από πολλούς ανθρώπους, όπως, για παράδειγμα, από τους πολιτικούς, τους δικηγόρους και άλλους που είναι αναγκασμένοι να πείσουν ένα ακροατήριο για ένα συγκεκριμένο θέμα.

Ανεξάρτητα, πάντως, από την καταγωγή του, το είδος που σήμερα αποκαλούμε «δοκίμιο» αποτελεί γέννημα-θρέμμα των νεότερων χρόνων και συνδέεται σαφώς με τη σταδιακή άνοδο της αστικής τάξης κατά την περίοδο αυτή· κι αυτό, γιατί η ανάπτυξη του δοκιμίου προϋποθέτει την ύπαρξη ενός σχετικά καλλιεργημένου αστικού αναγνωστικού κοινού. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι οι πρώτες χώρες στις οποίες παρατηρείται ακμή του δοκιμίου είναι η Γαλλία (Montaigne, 1580), η Αγγλία (Francis Bacon, 1597) και η Γερμανία (18ος αι.), όπου έχουμε και ανάπτυξη της αστικής τάξης.

Πατέρας του σύγχρονου δοκιμίου θεωρείται σήμερα ο Γάλλος συγγραφέας του 16ου αι. Michel de Montaigne, ο οποίος επινόησε και τον όρο «δοκίμιο» (essai), θέλοντας να δείξει ότι πρόκειται για μια απόπειρα διερεύνησης ενός θέματος και όχι για μιαν οριστική τοποθέτηση και ανάλυση ενός προβλήματος.

Σε ό,τι αφορά τη χώρα μας και τη νεοελληνική γραμματεία, ο γαλλικός όρος essai (ή ο αγγλικός essay) αποδίδεται για πρώτη φορά ως «δοκίμιον» ήδη από το 18ο αιώνα, από τον Ευγένιο Βούλγαρη. Στην ουσία, όμως, το δοκίμιο αποτελεί υπόθεση του 20ού αιώνα, στη διάρκεια του οποίου εντάσσεται στο λεξιλόγιο του λογοτεχνικού και κριτικού λόγου. Για ένα διάστημα, το συναντάμε μόνο στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής. Το 1929, όμως, για πρώτη φορά, ένα ολόκληρο βιβλίο χαρακτηρίζεται ως δοκίμιο: πρόκειται για το πολύ γνωστό *Ελεύθερο πνεύμα* του Γιώργου Θεοτοκά, που εκ των υστέρων θεωρήθηκε ως το μανιφέστο της λεγόμενης γενιάς του τριάντα. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι στα χρόνια του μεσοπολέμου το δοκίμιο γνωρίζει πολύ μεγάλη ανάπτυξη στη χώρα μας· από την περίοδο αυτή, άλλωστε, προέρχονται οι πιο σημαντικοί Έλληνες δοκιμιογράφοι: Γιώργος Θεοτοκάς, Φώτος Πολίτης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Γιώργος Σεφέρης, Άγγελος Τερζάκης, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Ευάγγελος Παπανούτσος κ.ά.

Ειδικά για το Γιώργο Θεοτοκά, θα πρέπει να πούμε ότι είναι ο πρώτος Έλληνας που τόλμησε να εντάξει το δοκιμιακό λόγο στο μυθιστόρημα (π.χ. στην *Αργώ*). Η πρακτική της ενσωμάτωσης αποσπασμάτων δοκιμιακής υφής σε ευρύτερες μυθιστορηματικές συλλήψεις συνιστά εύρημα του αιώνα μας και συνδέεται σαφώς με τις σύγχρονες τάσεις της πεζογραφίας· την έχουν, άλλωστε, εφαρμόσει μερικοί από τους πιο πρωτοποριακούς συγγραφείς της εποχής μας, όπως ο Γερμανός Tomas Mann, ο Αυστριακός Robert Musil, ενώ απαντάται και σε πιο πρόσφατα χρόνια, σε συγγραφείς όπως ο Τσέχος Milan Kundera κ.ά. Αυτή η συσσωμάτωσή του σε ένα άλλο αμιγώς λογοτεχνικό είδος, δίνει στο δοκίμιο τη δυνατότητα να επιτελέσει εντελώς νέες λειτουργίες. Χάρη στις λειτουργίες αυτές, αντισταθμίζεται ως ένα βαθμό η παρακμή του ως ανεξάρτητου και αυθύπαρκτου είδους, μια παρακμή που παρατηρείται κυρίως στην εποχή μας, με την ταχύτατη ανάπτυξη των καθαρά επικοινωνιακών και δημοσιογραφικών ειδών.]

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Δομή

Ένα λογοτεχνικό κείμενο (ποίημα, διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, θεατρικό έργο) αποτελείται από μέρη. Τα μέρη αυτά δεν είναι ασύνδετα μεταξύ τους. Αντίθετα, συνδέονται στενά και είναι έτσι οργανωμένα, ώστε όλα μαζί να συναποτελούν και να αναδεικνύουν ένα ενιαίο και σφιχτοδεμένο σύνολο. Αυτός, ακριβώς, ο τρόπος οργάνωσης και σύνδεσης των μερών σε ένα «καλοχτισμένο» σύνολο, αποτελεί τη *δομή* του λογοτεχνικού κειμένου.

Από την καλή ή κακή οργάνωση και σύνδεση των μερών σε όλο, καθορίζεται και εξαρ-

τάται ο βαθμός συνοχής και σωστής διάρθρωσης του λογοτεχνικού κειμένου. Συγκεκριμένα, όταν ένα λογοτεχνικό κείμενο μας φαίνεται ασύνδετο, ανοργάνωτο ή και χασματικό, λέμε ότι έχει κακή ή χαλαρή δομή και διάρθρωση.

Ο Οδυσσέας Ελύτης ονομάζει τη δομή *αρχιτεκτονική επινόηση*. Ο όρος αυτός είναι ιδιαίτερα εύστοχος και εύγλωττος. Ο Ελύτης τον εξηγεί και εννοεί το αρχιτεκτονικό σχέδιο, τον τρόπο χτισίματος ενός λογοτεχνικού κειμένου. Ο ίδιος σε δύο κυρίως έργα του (*Άξιον Εστί*, *Ο Μικρός Ναυτίλος*) ακολούθησε έναν ιδιαίτερα πολύπλοκο τρόπο οργάνωσης των μερών σε ενιαίο σύνολο.

Με βάση όλα τα προαναφερόμενα, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο ακόλουθο οριστικό και καταληκτικό συμπέρασμα: η δομή είναι ο τρόπος και η τεχνική με την οποία τα μέρη ενός κειμένου οργανώνονται σε σύνολο. Με αυτή την οργάνωση εξασφαλίζεται ο μέγιστος βαθμός συνοχής του λογοτεχνικού κειμένου.

[Η λέξη *δομή*, που συχνά συγχέεται με τον όρο *πλοκή* (βλ. λέξη), παράγεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα *δέμω* (=χτίζω). Αυτή η ετυμολογική συσχέτιση μας διευκολύνει να καταλάβουμε ότι: με τον όρο *δομή* υπονοούνται δύο πράγματα: α) τα μέρη από τα οποία αποτελείται ένα λογοτεχνικό κείμενο και β) ο τρόπος με τον οποίο τα μέρη αυτά «χτίζονται» σε οργανωμένο σύνολο]

Δράμα

Ο όρος «δράμα» προέρχεται απ' την αρχαιότητα και η ετυμολογία του από το ρήμα «δρῶ» δεν αφήνει πολλές αμφιβολίες για τη σημασία του: δράμα είναι το λογοτεχνικό έργο το οποίο εμπεριέχει δράση αληθινών προσώπων και γι' αυτό δε διαβάζεται απλώς αλλά παριστάνεται στη σκηνή, στο θέατρο.

Η δραματική τέχνη γεννήθηκε, βέβαια, στην κλασική Ελλάδα και με την αρχική της μορφή λειτούργησε ως πρότυπο για αιώνες. Οι Λατίνοι, για παράδειγμα, μιμήθηκαν τους αρχαίους Έλληνες τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, ενώ οι νεότεροι Ευρωπαίοι εμπνεύστηκαν με τη σειρά τους και από το ελληνικό και από το λατινικό δράμα.

Στην αρχαιότητα, τα δραματικά είδη ήταν τρία και ήταν όλα έμμετρα: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Αργότερα, στη διάρκεια του Μεσαίωνα, συναντάμε τα λεγόμενα «μυστήρια», που στην ουσία είναι δράματα λειτουργικά ή θρησκευτικά. Τέλος, στα νεότερα χρόνια, το δράμα στρέφεται σιγά σιγά προς τον πεζό λόγο, ακολουθεί τα ρεύματα κάθε εποχής, ενώ νέα είδη γεννιούνται συνεχώς: τραγικωμωδία, μελόδραμα, κωμειδύλλιο, κωμωδία χαρακτήρων, κωμωδία ηθών, φαρσοκωμωδία, αστικό δράμα, κοινωνικό δράμα, θέατρο του παραλόγου, μιούζικαλ κτλ.

Το δράμα ήταν, βέβαια, μια σύνθετη τέχνη ήδη από την αρχαιότητα. Στην εποχή μας, όμως, ο σύνθετος αυτός χαρακτήρας του δράματος τονίζεται ακόμη περισσότερο, καθώς μια παράσταση προϋποθέτει πλέον τη συνεργασία μιας ομάδας ειδικών, όπως π.χ. του θεατρικού συγγραφέα, του ηθοποιού, του σκηνογράφου, του χορογράφου, του ενδυματολόγου κτλ., που όλοι εργάζονται κάτω από την επίβλεψη του σκηνοθέτη. Μ' άλλα λόγια, το δράμα συνδυάζει κείμενο, υποκριτική ερμηνεία, σκηνοθεσία και παρουσία του κοινού.

Στην εποχή μας, η αρχική έννοια του όρου «δράμα» έχει στην ουσία αντικατασταθεί από τη λέξη «θέατρο», που στην αρχαιότητα σήμαινε απλά το χώρο της αναπαράστασης του δράματος και πιο συγκεκριμένα τις θέσεις των θεατών. Για τους περισσότερους ανθρώπους σήμερα, όμως, η λέξη «δράμα» συνδέεται με την έννοια του δραματικού, του τραγικού. Ωστόσο, η αρχική σημασία διασώζεται ακόμη σε σύνθετα όπως *δραματουργός*, *δραματουργία*, *δραματογραφία* κτλ.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Ε

Εγκιβωτισμός

Στην πιο απλή του μορφή, ένα αφηγηματικό κείμενο αναπτύσσει μια ιστορία από την αρχή ως το τέλος. Ωστόσο, αυτή η απλή μορφή είναι κυρίως ένα θεωρητικό σχήμα και δεν απαντάται συχνά στα λογοτεχνικά αφηγηματικά κείμενα. Πράγματι, σε ένα λογοτεχνικό κείμενο με αφηγηματικό χαρακτήρα (π.χ. μυθιστόρημα, διήγημα, νουβέλα), συνήθως υπάρχει μια βασική ιστορία, η λεγόμενη κύρια αφήγηση, η οποία όμως διανθίζεται, εμπλουτίζεται και συμπληρώνεται από άλλες δευτερεύουσες ιστορίες, που παρεμβάλλονται στην εξέλιξη της αρχικής.

Μ' άλλα λόγια, πολύ συχνά σε ένα αφηγηματικό λογοτεχνικό κείμενο, η ιστορία που έχουμε ξεκινήσει να διαβάζουμε διακόπτεται, για να αρχίσει η αφήγηση μιας άλλης ιστορίας, μικρότερης σε έκταση από την αρχική· μόλις αυτή ολοκληρωθεί, επανερχόμαστε στην αφήγηση της αρχικής ιστορίας. Οι δύο αυτές αφηγήσεις-ιστορίες συνδέονται φυσικά μεταξύ τους με κάποιο τρόπο: για παράδειγμα, ενδέχεται να έχουν το ίδιο θέμα, τους ίδιους ήρωες κτλ.

Το φαινόμενο που μόλις περιγράψαμε ονομάζεται *εγκιβωτισμός*. Κάθε φορά, δηλαδή, που έχουμε την ενσωμάτωση μιας αφήγησης μέσα σε μιαν άλλη, έχουμε εγκιβωτισμό. Το πιο κλασικό παράδειγμα εγκιβωτισμού, που είναι γνωστό σε όλους μας, προέρχεται από την *Οδύσσεια*. Στο ομηρικό αυτό έπος, η κύρια αφήγηση καλύπτει τις τελευταίες σαράντα μέρες από τις περιπέτειες του Οδυσσέα κατά την επιστροφή του από την Τροία στην Ιθάκη: ξεκινά από τη ραψωδία α και το συμβούλιο των θεών, ενώ ο Οδυσσέας βρίσκεται στο νησί της Καλυψώς και ο Τηλέμαχος αναζητά τα ίχνη του στην Πύλο και Σπάρτη, και ολοκληρώνεται με την επιστροφή στην Ιθάκη, την τιμωρία των μνηστήρων και την αναγνώριση του ήρωα από την Πηνελόπη και το Λαέρτη. Ενδιάμεσα, όμως, μια νύχτα στο νησί των Φαιάκων, ο ίδιος ο Οδυσσέας παίρνει το λόγο και αφηγείται στον Αλκίνοο και τους άλλους Φαίακες που τον φιλοξενούν, τις περιπέτειές του από τότε που έφυγε από την Τροία· με τον τρόπο αυτό τις πληροφορούμαστε κι εμείς οι αναγνώστες. Αυτή η αφήγηση των περιπετειών του Οδυσσέα από τον ίδιο διακόπτει την εξέλιξη της κύριας αφήγησης του Ομήρου για αρκετές ραψωδίες, παρεμβάλλεται δηλαδή και ενσωματώνεται στο εσωτερικό της πρώτης αφήγησης. Συνεπώς, έχουμε το φαινόμενο του εγκιβωτισμού και η αφήγηση του Οδυσσέα ονομάζεται *εγκιβωτισμένη*. Αν θα θέλαμε, λοιπόν, να αναπαραστήσουμε το αφηγηματικό σχέδιο της Οδύσσειας με ένα απλό σχήμα, αυτό θα ήταν ως εξής:

αφήγηση Ομήρου (α-ι) [*αφήγηση Οδυσσέα (ι-μ)*] *αφήγηση Ομήρου* (ν-ω)

Αυτή η μορφή εγκιβωτισμού που αναλύσαμε εδώ και τη συναντάμε στον Όμηρο είναι η πιο απλή: ξεκινά μια ιστορία και κάποια στιγμή η εξέλιξή της διακόπτεται για να παρεμβληθεί μια άλλη ιστορία· όταν αυτή η δεύτερη ιστορία ολοκληρωθεί, μπορεί να συνεχιστεί και η αρχική, για να φτάσει στο τέλος της.

Ωστόσο, σε πιο πρόσφατα χρόνια και ιδίως στη σύγχρονη λογοτεχνία, συναντάμε πολύ πιο περίπλοκες μορφές εγκιβωτισμού: για παράδειγμα, είναι δυνατόν η κύρια και η εγκιβωτισμένη αφήγηση να διακόπτουν η μια την άλλη διαδοχικά και πολλές φορές και να ολοκληρώνονται σχεδόν παράλληλα στο τέλος του έργου· επίσης, είναι δυνατόν να έχουμε συνεχώς αφηγήσεις που ξεκινούν και λίγο μετά διακόπτονται για να δώσουν τη θέση τους σε άλλες, που με τη σειρά τους διακόπτονται κι αυτές κ.ο.κ., με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να αποφασίσουμε ποια είναι η κύρια και ποιες οι εγκιβωτισμένες ή δευτερεύουσες αφηγήσεις. Τέλος, σε πολλές περιπτώσεις, δεν είναι καθόλου απαραίτητο να έχουμε αλλαγή αφηγητή για να έχουμε εγκιβωτισμό, όπως συμβαίνει στην *Οδύσσεια*. Μπορεί ο ίδιος αφηγητής να διακόψει την αρχική ιστορία και να παρεμβάλει μιαν άλλη, προτού επανέλθει τελικά στην κύρια αφήγησή του.

(Βλ. Αφηγηματικό επίπεδο, Αφήγηση, Αφηγητής).

Εθνική λογοτεχνία

Όπως δηλώνουν και οι ίδιες οι λέξεις, εθνική είναι η λογοτεχνία που παράγεται, γράφεται από μια συγκεκριμένη εθνότητα. Ωστόσο, όπως θα δούμε, δεν πρόκειται για έναν όρο τόσο απλό· σε αρκετές περιπτώσεις, η χρήση του γεννά πολλά ερωτηματικά και ο ίδιος αποδεικνύεται ασαφής ή και ανεπαρκής.

Από ιστορικής πλευράς, η γέννηση της έννοιας «εθνική λογοτεχνία» συνδέεται σαφώς με τη μακρόχρονη πορεία της αστικής τάξης, που ξεκινά από την Αναγέννηση, περνά από τις περιόδους του Ανθρωπισμού και του Διαφωτισμού και καταλήγει, το 18ο και το 19ο αιώνα, στην κατάληψη της εξουσίας και την εγκαθίδρυση αστικών εθνικών κρατών. Στα πλαίσια της πορείας αυτής, οι λόγιοι της εποχής εγκαταλείπουν σταδιακά τη μελέτη των κλασικών λογοτεχνιών της αρχαιότητας, της ελληνικής και της λατινικής, για να στραφούν στην ανακάλυψη και τη μελέτη των νεότερων εθνικών λογοτεχνιών. Είναι προφανές ότι τα έθνη, και πολύ περισσότερο τα νεοσύστατα εθνικά κράτη, χρειάζονται τη λογοτεχνία: πρόκειται για ένα λόγο ο οποίος απευθύνεται στο άτομο, προτείνοντάς του μια ταυτότητα. Ας μην ξεχνάμε ότι σε σχέση με τη λογοτεχνία, τα έθνη έχουν πολύ πιο σύντομη ιστορία και παρελθόν. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι σε αρκετές περιπτώσεις (π.χ. Ιταλία, Ελλάδα κτλ.), η λογοτεχνία προηγείται της εθνικής ιδέας και ως ένα βαθμό τη γονιμοποιεί ή την προετοιμάζει, συνοδεύοντας με τον τρόπο αυτό τη διαμόρφωση του κράτους. Από την άποψη αυτή, κάθε έθνος πρέπει να έχει τη λογοτεχνία του: την αρχαία και τη λόγια, τις ανακαλύπτει, τις αποκαθιστά, τις επιδεικνύει και, στην ανάγκη, τις επινοεί· τη λαϊκή, τη συγκεντρώνει. Γραφή χωρίς παράδοση πίσω της δεν υπάρχει: η εθνική έμπνευση προσφέρει θέματα, χαρακτήρες, λογοτεχνικές μορφές και πολλά άλλα στοιχεία, εξασφαλίζοντας στο συγγραφέα ένα κοινό.

Με βάση τα παραπάνω, λοιπόν, θα πρέπει να θεωρήσουμε απόλυτα φυσικό το γεγονός ότι οι σύγχρονες γραμματολογικές σπουδές αρχίζουν να αναπτύσσονται παράλληλα με τη συγκρότηση των πρώτων εθνικών κρατών. Ήδη το 18ο αιώνα, έχουμε τη συγγραφή των πρώτων «εθνικών» ιστοριών λογοτεχνίας στη Γαλλία και την Αγγλία, ενώ το 19ο αιώνα ο όρος «εθνική λογοτεχνία» καθιερώνεται και στη Γερμανία, με μια μάλλον εθνικιστική απόχρωση. Εξάλλου, στη διάρκεια του 19ου αιώνα, η μελέτη των εθνικών λογοτεχνιών συγκροτείται σε επιστήμη, σε ολόκληρο σχεδόν το δυτικό κόσμο.

Ποια είναι, όμως, τα κριτήρια στα οποία έχει στηριχθεί η διάκριση των εθνικών λογοτεχνιών; Ευθύς εξαρχής, κάθε εθνική λογοτεχνία συνδέθηκε αναπόσπαστα με την αντίστοιχη εθνική γλώσσα. Ακόμη και σήμερα, το βασικό κριτήριο για τη διάκριση των εθνικών λογοτεχνιών παραμένει η γλώσσα. Πρόκειται όμως για ένα κριτήριο μάλλον επισφαλές, που δημιουργεί αρκετά προβλήματα· κι αυτό, διότι σε πολλές περιπτώσεις, λογοτεχνία και γλώσσα δε συμπίπτουν μέσα στα όρια ενός εθνικού κράτους. Για παράδειγμα, αν έχουμε ως μοναδικό κριτήριο τη γλώσσα, πώς θα διακρίνουμε ανάμεσα στην αγγλική, την αμερικανική και την ιρλανδική λογοτεχνία ή ανάμεσα στην αυστριακή και τη γερμανική; Ή πού θα κατατάξουμε κείμενα γραμμένα σε αποικίες αλλά στη γλώσσα της μητρόπολης; Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει, για παράδειγμα, να δεχθούμε ότι στην περίπτωση της Ελβετίας υπάρχουν τέσσερις «εθνικές» λογοτεχνίες μόνο και μόνο επειδή υπάρχουν τέσσερις «εθνικές» γλώσσες;

Επομένως, είναι προφανές ότι εκτός από τη γλώσσα, θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψη και ορισμένους άλλους παράγοντες, προκειμένου να καθορίσει τα όρια μιας εθνικής λογοτεχνίας· και είναι προφανές ότι οι παράγοντες αυτοί συνδέονται κυρίως με την ιστορική, κοινωνική, πολιτική ή και θρησκευτική πορεία ενός τόπου ή ενός πληθυσμού. Αυτό γίνεται ακόμη πιο φανερό, όταν για μεθοδολογικούς κυρίως λόγους ομαδοποιούμε κάποιες εθνικές λογοτεχνίες με βασικό κριτήριο τη γλωσσική συγγένεια: για παράδειγμα, μιλάμε συχνά για σλαβικές λογοτεχνίες, ενώ γνωρίζουμε ότι μέσα στο σύνολο αυτό υπάρχουν βαθιά ριζωμένες διαφορές. Αντίθετα, μπορούμε ευκολότερα να μιλήσουμε για άλλου τύπου ομάδες, όπως για παράδειγμα για τις βαλκανικές λογοτεχνίες, που παρά τις τεράστιες γλωσσικές διαφορές, παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες, οι οποίες οφείλονται σε ιστορικούς κυρίως λόγους.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, τα προβλήματα είναι σχετικά λίγα. Πράγματι, πρόκειται για μια από τις περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες το κριτήριο της γλώσσας είναι το πλέον κατάλληλο. Στην ουσία, όλοι οι ιστορικοί της λογοτεχνίας μας συμφωνούν: κάθε λογοτεχνικό κείμενο γραμμένο σε νεοελληνική γλώσσα ανήκει στη νεοελληνική λογοτεχνία, ανεξάρτητα από ποιον ή πού έχει γραφεί. Από εκεί και πέρα, υπάρχουν κάποια προβλήματα, καταρχήν εξαιτίας του χρόνιου γλωσσικού διχασμού που υπήρχε στην Ελλάδα σχεδόν ως τις μέρες μας· ακόμη, δεν είναι βέβαιο ότι θα πρέπει να δεχθούμε ως μοναδικό κριτήριο τη γλώσσα για τις πρώτες περιόδους της νεοελληνικής λογοτεχνίας (10ος-17ος αιώνας), όπου εντοπίζονται και οι περισσότερες διαφωνίες μεταξύ των μελετητών.

Σήμερα, είναι γεγονός ότι η εθνική ιδέα έχει χάσει μεγάλο μέρος από τη δύναμή της (η αναβίωση των εθνικιστικών τάσεων που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια, δεν έχει ακόμη επηρεάσει τον κόσμο της λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών σπουδών). Οι τοπικοί πολιτισμοί και γλώσσες, καθώς και η λεγόμενη κουλτούρα των μειονοτήτων, κεντρίζουν όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον των μελετητών, οι οποίοι παραδέχονται πλέον ανοιχτά ότι το εθνικιστικό σχήμα που επιζητεί ένα λαό, ένα έθνος, ένα κράτος, μια γλώσσα και μια λογοτεχνία είναι μια σπανιότατη, αν όχι ανύπαρκτη, περίπτωση. Είναι, βέβαια, προφανές ότι για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, η λογοτεχνία ενέπνευσε την εθνική ιδέα, και το αντίστροφο· αλλά η ιδεολογία του έθνους αποδείχθηκε βλαβερή για την ιστορία της λογοτεχνίας: αρκεί να σκεφθούμε πόσους τεχνητούς διαχωρισμούς και αβέβαιες τομές προϋποθέτουν αυτού του είδους οι μελέτες, καθώς και το συχνότατο ολίσθημα να χρησιμοποιείται το παρελθόν, προκειμένου να εξηγηθούν και να δικαιολογηθούν οι σημερινές δομές.

Πάντως, ανεξάρτητα από τα παραπάνω προβλήματα, οι περισσότεροι σύγχρονοι μελε-

τητές συμφωνούν ότι η μελέτη των εθνικών λογοτεχνιών είναι ιδιαίτερα χρήσιμη και δε θα πρέπει με κανένα τρόπο να εγκαταλειφθεί. Ωστόσο, οφείλουμε να έχουμε πάντοτε κατά νου ότι το λογοτεχνικό φαινόμενο είναι ενιαίο και ότι η λογοτεχνία ως σύνολο αναπτύσσεται και εξελίσσεται ανεξάρτητα από γλωσσικές ή άλλες διακρίσεις. Με λίγα λόγια, η λογοτεχνία δεν αποτελείται από πολλά «κλειστά» εθνικά συστήματα και, συνεπώς, είναι προτιμότερο κάθε εθνική λογοτεχνία να μην εξετάζεται ως ένα αυτοτελές και αυτόνομο σύνολο, αποκομμένο από τον υπόλοιπο κόσμο.

(Βλ. Λογοτεχνία)

Ειρωνεία

Η πιο παλιά και η πιο συνθισμένη μορφή ειρωνείας είναι αυτή που όλοι μας, πολύ συχνά, χρησιμοποιούμε στον καθημερινό μας λόγο. Σ' αυτή την περίπτωση, η ειρωνεία είναι ένας λεκτικός τρόπος (ή ένα λεκτικό σχήμα), σύμφωνα με τον οποίο το πραγματικό νόημα είναι διαφορετικό ή και αντίθετο από αυτό που αρχικά φανερώνουν οι λέξεις.

π.χ. – *Καλός είσαι κι εσύ!*

Μια τέτοια χρήση της ειρωνείας είναι συχνή στα ρητορικά κείμενα και ιδιαίτερα στα δικανικά. Η κλασική μάλιστα ρητορική ταύτισε αυτή την ειρωνεία με την αλληγορία (βλ. λέξη).

Μια άλλη μορφή ειρωνείας είναι αυτή που βρίσκουμε συχνά στα πλατωνικά κείμενα και που την ενσαρκώνει ο Σωκράτης. Γι' αυτό και λέγεται σωκρατική ειρωνεία. Σ' αυτή τη μορφή ειρωνείας, το πρόσωπο (=ο Σωκράτης) που συζητάει με άλλους, προσποιείται άγνοια για το συζητούμενο θέμα και λέει άλλα ή πολύ λιγότερα από αυτά που γνωρίζει. Αυτή η μορφή ειρωνείας έχει ως στόχο να εκμαιεύσει ο προσποιούμενος άγνοια από τους συνομιλητές του αυτά που θέλει ή να οδηγήσει τη συζήτηση στην κατεύθυνση που εκείνος επιθυμεί.

Η πιο γνωστή μορφή ειρωνείας είναι η λεγόμενη τραγική ή δραματική. Ο όρος εισάγεται για πρώτη φορά το 1833 από τον C. Thirwall και από τότε καθιερώνεται οριστικά.

Η τραγική ειρωνεία μπορεί να παρουσιάζεται με δύο μορφές: τη λεκτική και την ειρωνεία της κατάστασης ή καταστασιακή. Η πρώτη μορφή στηρίζεται στο γεγονός ότι οι λέξεις και οι φράσεις που χρησιμοποιεί ένα πρόσωπο της τραγωδίας, έχουν διαφορετικό νόημα για το ίδιο και διαφορετικό για τους θεατές. Πρόκειται, δηλαδή, για περίπτωση στην οποία οι χρησιμοποιούμενες λέξεις έχουν διφορούμενη σημασία και το βαθύτερο νόημα είναι διαφορετικό από το προφανές. Τέτοιες μορφές λεκτικής τραγικής ειρωνείας βρίσκουμε συχνά στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή αλλά και σε άλλες τραγωδίες.

Η δεύτερη μορφή τραγικής ειρωνείας (η λεγόμενη καταστασιακή) απορρέει από την ίδια την πλοκή του έργου. Ο μύθος δηλαδή της τραγωδίας εξελίσσεται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι θεατές να γνωρίζουν περισσότερα από τον ίδιο τον ήρωα: ο θεατής γνωρίζει την αλήθεια, ενώ ο τραγικός ήρωας την αγνοεί ή βρίσκεται σε μια κατάσταση αυταπάτης. Ουσιαστικά πρόκειται για μιαν αντίθεση ανάμεσα στη γνώση (που την κατέχουν οι θεατές) και στην άγνοια (που τη ζει ο τραγικός ήρωας).

Σ' αυτή τη δεύτερη κυρίως μορφή εντάσσεται και ανήκει η ειρωνεία που παρατηρούμε συχνά στα ομηρικά έπη και τη χαρακτηρίζουμε ως επική. Πιο συγκεκριμένα, επική ειρωνεία έχουμε όταν ο ακροατής/αναγνώστης του έπους γνωρίζει κάτι που όμως τα πρόσωπα του έπους το αγνοούν. Κλασική περίπτωση επικής ειρωνείας περιέχεται στη σκηνή της συνάντησης Οδυσσέα-Τηλέμαχου στην π ραψωδία. Ο Τηλέμαχος βρίσκεται σε κατάσταση άγνοιας σχετικά με το μεταμφιεσμένο Οδυσσέα και δεν αναγνωρίζει ότι πρόκειται για τον πατέρα του. Ο ακροατής όμως ή ο αναγνώστης του έπους γνωρίζει την αλήθεια για το πρόσωπο του Οδυσσέα.

Γενικότερα, στην τραγική ή δραματική ειρωνεία αυτής της μορφής, ο ήρωας ενός έργου (θεατρικού, αφηγηματικού, κινηματογραφικού κτλ.) δεν κατανοεί τη δύσκολη κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Γι' αυτό, χωρίς να το καταλαβαίνει, ενεργεί με τρόπο αντίθετο από το λογικό, το φυσιολογικό και τον αναμενόμενο, στοιχείο και γεγονός που το ξέρει και το καταλαβαίνει ο θεατής ή ο αναγνώστης του έργου. Το αποτέλεσμα αυτής της άγνοιας είναι ο ήρωας του έργου να επιδιώκει και, τελικά, να επισπεύδει ο ίδιος την καταστροφή του. Ο Οιδίποδας π.χ., στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, επιμένει να αποκαλύψει το φονιά του Λάιου, αγνοώντας ότι ο ίδιος είναι ο φονιάς του πατέρα του, λεπτομέρεια που οι θεατές τη γνωρίζουν.

Στα νεότερα λογοτεχνικά έργα (π.χ. στο *Μοιρολόι της φώκιας* του Αλ. Παπαδιαμάντη), η έννοια της ειρωνείας αποκτά ευρύτερο νόημα και λειτουργεί με τον εξής τρόπο: ο εξωδιηγητικός αφηγητής, που δε συμμετέχει ο ίδιος στη δράση και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αφηγητής-παντογνώστης, γνωρίζει πολύ περισσότερα από ό,τι οι ήρωες του έργου. Μέσω του αφηγητή, κατέχουν τη γνώση και την αλήθεια και οι αναγνώστες του έργου, ενώ την αγνοούν οι ήρωες της αφήγησης.

Καταληκτικά, θα πρέπει να σημειώσουμε το εξής: οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους εμφανίζεται και λειτουργεί η ειρωνεία στα λογοτεχνικά έργα δεν μπορούν να καλυφθούν μ' ένα γενικό ορισμό αυτής της έννοιας. Μπορούμε, όμως, να πούμε ότι σε κάθε μορφή ειρωνείας υπάρχει μια αναντιστοιχία ή μια ασυμφωνία ή μια αντίθεση μεταξύ λέξεων και νοήματος, πράξεων και αποτελεσμάτων, απατηλής και αντικειμενικής πραγματικότητας.

Έκφραση

Ο όρος έκφραση προέρχεται από την αρχαία ελληνική γραμματεία («έκφρασις»). Συγκεκριμένα, κατά την αρχαιότητα, «εκφράσεις» ονομάζονταν οι περιγραφές (π.χ. ανθρώπων, τόπων, αντικειμένων, εποχών κτλ.). Μάλιστα, οι σοφιστές τις χρησιμοποιούσαν και ως ασκήσεις, προκειμένου να ελέγξουν τις ρητικές ικανότητες των μαθητών τους. Στόχος της έκφρασης ήταν να παρουσιάσει ολοζώντανο το οποιοδήποτε αντικείμενο στον αναγνώστη ή τον ακροατή.

Αρκετούς αιώνες αργότερα, και κυρίως κατά τα μεσαιωνικά χρόνια, ο όρος «έκφρασις» απέκτησε μια στενότερη σημασία και άρχισε να σημαίνει την περιγραφή ενός έργου τέχνης. Μέχρι και σήμερα, πολλοί θεωρούν ότι αυτή και μόνο είναι η πραγματική του σημασία.

Ανεξάρτητα, πάντως, αν θα δεχθούμε την ευρύτερη ή τη στενότερη σημασία του όρου, αυτό που έχει σημασία είναι ότι εκφράσεις συναντάμε σε πολλά παλαιότερα κείμενα, ξεκινώντας από τον Όμηρο: στην *Ιλιάδα* έχουμε τη λεπτομερειακή περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, την ώρα που την κατασκευάζει ο Ήφαιστος (Σ 483-608), ενώ στην *Οδύσσεια* έχουμε την περιγραφή του ειδυλλιακού φυσικού περιβάλλοντος της Ωγυγίας, του νησιού της Καλυψώς (ε 63-75), καθώς και του παλατιού του βασιλιά των Φαιάκων Αλκίνοου (η 84-132).

Στους αιώνες που ακολούθησαν, οι ομηρικές εκφράσεις αποτέλεσαν αντικείμενο έμπνευσής και μίμησης, τόσο από Έλληνες όσο και από Ρωμαίους συγγραφείς. Εξάλλου, εκφράσεις συναντάμε και στη βυζαντινή γραμματεία, καθώς και στις δυτικο-ευρωπαϊκές λογοτεχνίες του Μεσαίωνα. Μάλιστα, την εποχή αυτή, η έκφραση καλλιεργείται και ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος: γράφονται, δηλαδή, ολόκληρα έργα που είναι απλά εκφράσεις. Αλλά και στη νεότερη εποχή, εκφράσεις συναντάμε ακόμη και στους ρομαντικούς ποιητές.

Τέλος, εκφράσεις συναντάμε και σε κάποια έργα που χρονολογούνται από τις απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, στα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα που σώζονται από την εποχή της Φραγκοκρατίας (13ος-17ος) υπάρχουν αρκετές εκφράσεις, τις οποίες συνήθως εξηγούμε ως

λόγιες επιδράσεις που δέχθηκαν οι δημιουργοί τους από τη βυζαντινή γραμματεία.

Ελεγειακό ποίημα

Από τη λέξη *έλεγος* (=θρήνος), που είναι φρυγική, παράγεται η λέξη ελεγεία. Η ελεγεία είναι το παλαιότερο είδος λυρικής ποίησης που αναπτύχθηκε στην αρχαία Ελλάδα γύρω στα τέλη του 7ου αιώνα π.Χ. Η ελεγεία, ως είδος της λυρικής ποίησης, ήταν μονοφωνικό τραγούδι και αρχικά είχε θρηνητικό χαρακτήρα. Αργότερα, βέβαια, η ελεγεία έπαψε να είναι αποκλειστικά θρηνητική και απέκτησε μεγαλύτερο θεματικό εύρος.

Από αυτό το είδος της αρχαίας λυρικής ποίησης, διατηρήθηκε κυρίως το επίθετο ελεγειακός, για να χαρακτηρισθούν με αυτό ποιητές και ποιητικά κείμενα που συγκεντρώνουν ορισμένα ειδικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, ένα ποίημα (ή ένας ποιητής) θα χαρακτηρισθεί ελεγειακό όταν ως περιεχόμενο εκφράζει: έναν έντονο μελαγχολικό χαρακτήρα, μιαν απαισιόδοξη στάση στη ζωή και μια σταθερή πεισιθάνατη διάθεση. Τα ποιήματα αυτά είναι κατεξοχήν λυρικά, αφού εκφράζουν μια νοσηρή συναισθηματική κατάσταση του ποιητή και μια στάση άρνησης της ζωής. Ως ποιητικά κείμενα συνιστούν μια ιδιαίτερη κατηγορία γκρίζου και «συνοφρυωμένου» λυρισμού που αντιτίθεται στο φωτεινό, αίθριο και υγιή ποιητικό λυρισμό. Από την άποψη του ύφους και του ποιητικού τόνου, τα ελεγειακά ποιήματα είναι κείμενα χαμηλόφωνα, γνήσια λυρικά και με υπερβολικά ήπιους και μαλακούς ποιητικούς τρόπους.

Ως γνήσιους ελεγειακούς ποιητές μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τους: Λορέντζο Μαβίλη, Κώστα Ουράνη, Λάμπρο Πορφύρα, Κ. Γ. Καρυωτάκη κ.ά.

Ένα από τα γνησιότερα λυρικά-ελεγειακά ποιήματα είναι η «Λήθη» του Λ. Μαβίλη:

Καλότυχοι οι νεκροί που λησμονάνε
την πίκρα της ζωής. Όντας βυθίσει
ο ήλιος και το σούρουπο ακολουθήσει,
μην τους κλαις, ο καημός σου όσος και να
'ναι.

Τέτοιαν ώρα οι ψυχές διψούν και πάνε
στης λησμονιάς την κρουσταλλιένα βρύση·
μα βούρκος το νεράκι θα μαυρίσει
α στάξει γι' αυτές δάκρυ όθε αγαπάνε.

Κι αν πιουν θολό νερό ξαναθυμούνται,
διαβαίνοντας λιβάδια από ασφοδήλι,
πόνους παλιούς που μέσα τους κοιμούνται,

— Α δε μπορείς παρά να κλαις το δείλι,
τους ζωντανούς τα μάτια σου ας θρηνήσουν:
θέλουν — μα δε βολεί να λησμονήσουν.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

Στην αφηγηματική λογοτεχνία, όπως άλλωστε και στην πραγματική ζωή, προκειμένου να παρουσιαστεί ο λόγος ενός προσώπου απ' τον αφηγητή, υπάρχουν δύο βασικές δυνατότητες: ο ευθύς και ο πλάγιος λόγος. Στον πρώτο, ο αφηγητής μεταφέρει κατά λέξη τα λόγια του ήρωα, τα οποία στην έντυπη μορφή τους συνήθως ξεχωρίζουν και από τυπογραφικής πλευράς, καθώς τοποθετούνται είτε μέσα σε εισαγωγικά είτε μετά από παύλα. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, ο λόγος του προσώπου ενσωματώνεται σ' εκείνον του αφηγητή και ο αποδέκτης της αφήγησης (ή ο αναγνώστης) δε μαθαίνει τις ακριβείς λέξεις που «πρόφερε» ο ήρωας αλλά μόνο το περιεχόμενό τους — και μάλιστα το μαθαίνει όπως ακριβώς του το «προσφέρει» ο αφηγητής, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να υπερτονίσει, να προσπεράσει, να υποβαθμίσει ή και να αποσιωπήσει τα σημεία που εκείνος επιθυμεί. Μπορούμε να θεωρήσουμε τις δυο αυτές βασικές δυνατότητες ως τα δυο άκρα ενός άξονα, ο οποίος περιλαμβά-

νει και αρκετές ενδιάμεσες επιλογές. Μια απ' αυτές είναι και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος.

Πράγματι, ο κλασικός τρόπος για να ορίσει κανείς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο είναι να τον θεωρήσει ως ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στον ευθύ και τον πλάγιο λόγο. Σύμφωνα με τους υποστηρικτές της άποψης αυτής, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος αποτελεί στην ουσία το συνδυασμό δύο φωνών: του αφηγητή και του συγκεκριμένου προσώπου του οποίου τα λόγια μεταφέρει ο αφηγητής. Ακόμη, όσοι αποδέχονται αυτό το σκεπτικό υποστηρίζουν ότι ο μεικτός χαρακτήρας του ελεύθερου πλάγιου λόγου αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι δανείζεται γραμματικά χαρακτηριστικά και από τις δυο άλλες τεχνικές, τα οποία και αναμιγνύει. Όλα αυτά φαίνονται αρκετά καθαρά στο παρακάτω παράδειγμα:

...μας πλησίασε. «Την αγαπώ», είπε.
(Ε.Λ.)

...μας πλησίασε και ομολόγησε ότι την αγαπούσε. (Π.Λ.)

...μας πλησίασε. Την αγαπούσε.
(Ε.Π.Λ.)

Εννοείται, βέβαια, πως το παράδειγμα αυτό είναι ενδεικτικό, αφού πρόκειται για την απλούστερη ίσως μορφή ελεύθερου πλάγιου λόγου, ενώ τα δείγματα που συνήθως συναντάμε στην παγκόσμια λογοτεχνία είναι πολύ πιο περίπλοκα και γεννούν πολύ περισσότερα προβλήματα. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι μια τεχνική με πολλές λεπτές παραλλαγές και αποχρώσεις, που είναι δύσκολο να αναγνωριστούν και να ταξινομηθούν με απόλυτη ακρίβεια και πολύ συχνά φέρνουν σε δύσκολη θέση τους μελετητές.

Αυτό που μπορούμε να πούμε, λαμβάνοντας υπόψη και το παραπάνω παράδειγμα, είναι ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος αποτελεί μια συγκεκριμένη τεχνική, η οποία δίνει στον αφηγητή τη δυνατότητα να μεταφέρει τα λόγια, τις σκέψεις, τις διαθέσεις ή τα συναισθήματα ενός άλλου προσώπου, χωρίς να αλλάξει την τριτοπρόσωπη αφήγηση ούτε το βασικό αφηγηματικό χρόνο (συνήθως παρωχημένο). Από ιστορικής πλευράς, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος γεννήθηκε το 19ο αιώνα και αναπτύχθηκε παράλληλα με το λεγόμενο ψυχολογικό μυθιστόρημα. Από τότε και μέχρι σήμερα δεν έπαψε ποτέ να συνιστά αφηγηματικό στοιχείο πρωταρχικής σημασίας, καθώς παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία στη σύγχρονη πεζογραφία λειτουργούν ως πλεονεκτήματα. Για παράδειγμα, στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, οι λέξεις ή οι φράσεις ενός ήρωα μεταφέρονται από τον αφηγητή χωρίς την ύπαρξη κάποιου λεκτικού ρήματος που να τις εισάγει ή και να τις χαρακτηρίζει· το γεγονός αυτό μας απαλλάσσει από την ενοχλητική παρουσία του αφηγητή: ο λόγος ή οι σκέψεις του ήρωα της αφήγησης αποδίδονται στο δικό του προσωπικό «ιδίωμα», πράγμα που εξασφαλίζει τη διατήρηση όλων των αποχρώσεων της δικής του «πρωτότυπης» διατύπωσης. Με τον τρόπο αυτό, ο αποδέκτης της αφήγησης αποκτά τη δυνατότητα άμεσης πρόσβασης στις σκέψεις ή το λόγο ενός ήρωα της αφήγησης, όπως συμβαίνει και με τον ευθύ λόγο· με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του ελεύθερου πλάγιου λόγου, δεν μπορεί ποτέ να είναι βέβαιος για το αν πρόκειται πραγματικά για σκέψεις ή για αρθρωμένο λόγο, για προβληματισμούς του αφηγητή ή του ήρωα κτλ. Συμπερασματικά, δηλαδή, θα λέγαμε ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, συνδυάζοντας κατά κάποιο τρόπο τα πλεονεκτήματα του άμεσου και του πλάγιου λόγου, επιτυγχάνει μια έντονη αμφισημία και προσφέρει σημαντική αφηγηματική ευελιξία — κι αυτό είναι που τον κάνει τόσο απαραίτητο για τη σύγχρονη πεζογραφία αλλά και τόσο προσφιλές αντικείμενο μελέτης.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι σχετικά εύκολο να αναγνωριστεί, καθώς διαθέτει ορισμένα σταθερά γλωσσικά και γραμματικά χαρακτηριστικά. Τα πρώτα απ' αυτά τα έχουμε ήδη αναφέρει:

είναι το τρίτο πρόσωπο (ενδεχομένως και η τριτοπρόσωπη αντωνυμία) και ο παρελθοντικός χρόνος, που είναι και ο βασικός χρόνος της αφήγησης στην οποία εντάσσεται το απόσπασμα που μας ενδιαφέρει. Ένας άλλος σημαντικός δείκτης είναι οι διάφοροι ιδιωματισμοί, οι συντμήσεις, οι περικοπές, καθώς και άλλα στοιχεία που ανήκουν στον προφορικό λόγο και δε θα τα συναντούσαμε εύκολα στο λόγο του αφηγητή. Ακόμη, ενδεικτική του ελεύθερου πλάγιου λόγου είναι και η παρουσία κάποιων δεικτικών, που συνήθως αναφέρονται στον ιδιαίτερο χώρο ή χρόνο του συγκεκριμένου χαρακτήρα, του οποίου ο λόγος ή οι σκέψεις μεταφέρονται εκείνη τη στιγμή. Πάντως, υπάρχουν και αρκετές περιπτώσεις στις οποίες ο ελεύθερος πλάγιος λόγος εμφανίζεται χωρίς κανένα από αυτά τα χαρακτηριστικά και τότε μπορούμε να τον αναγνωρίσουμε μόνο με τη βοήθεια του περιεχομένου του συγκεκριμένου αποσπάσματος.

(Βλ. Χαρακτήρας)

Ελεύθερος στίχος

Με τον όρο «ελεύθερος στίχος» χαρακτηρίζουμε συνήθως το στίχο που από μορφικής πλευράς αμφισβητεί και δεν υπακούει στις στιχουργικές δεσμεύσεις της παραδοσιακής ποίησης. Μ' άλλα λόγια, ο ελεύθερος στίχος ξεπερνά την αυστηρή δομή που συναντάμε στην παραδοσιακή ποίηση (π.χ. σε ένα σονέτο):

— δεν έχει συγκεκριμένο μέτρο
— δεν επιδιώκει την ομοιοκαταληξία
— δεν έχει συγκεκριμένο αριθμό συλλαβών (η έκτασή του δεν είναι καθορισμένη)
— συνήθως συνοδεύεται από ελλιπή στίξη και διαταραγμένη σύνταξη.

Μιλώντας για την παγκόσμια λογοτεχνία, θα πρέπει να πούμε ότι η συστηματική και συνειδητή χρήση του ελεύθερου στίχου ξεκινά στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, κυρίως στο γαλλόφωνο και αγγλόφωνο χώρο· φυσικά, κορυφώνεται στον 20ό αιώνα, με όλους σχεδόν τους σημαντικούς ποιητές, σε όλο τον κόσμο, να γράφουν σε ελεύθερο στίχο. Η καθιέρωση του ελεύθερου στίχου, δηλαδή, είναι ένα από τα στοιχεία που σηματοδοτούν το πέρασμα από την παραδοσιακή στη μοντέρνα ή νεοτερική ποίηση.

Οι λόγοι που οδήγησαν την ποίηση προς τον ελεύθερο στίχο εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο έρευνας και οι μελετητές δεν έχουν καταλήξει σε οριστικά συμπεράσματα. Πολλοί απ' αυτούς αποδίδουν τη μετάβαση αυτή σε εξωλογοτεχνικούς κυρίως παράγοντες. Για παράδειγμα, θεωρούν ότι γεγονότα όπως ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, η ανακάλυψη του υποσυνείδητου από το Sigmund Freud κτλ. μετέβαλαν την ιδέα που είχε ο άνθρωπος τόσο για τον κόσμο όσο και για τον εαυτό του. Με τη σειρά του, το γεγονός αυτό είχε σοβαρό αντίκτυπο στην τέχνη, η οποία απέκτησε νέους στόχους και περιεχόμενο· και όπως ήταν φυσικό, αναζήτηση νέες μορφές για να το εκφράσει. Στην ποίηση, μία απ' τις νέες αυτές μορφές ήταν ο ελεύθερος στίχος.

Η άποψη αυτή βρίσκεται αναμφίβολα πολύ κοντά στην αλήθεια και δύσκολα θα μπορούσε να την αμφισβητήσει κανείς. Μια παρατήρηση που θα μπορούσαμε να κάνουμε είναι ότι οι αιτίες της τεράστιας αυτής αλλαγής — από την αυστηρή δόμηση στην ελευθερία του στίχου — θα πρέπει να αναζητηθούν και μέσα στο ίδιο το φαινόμενο της ποίησης. Εξάλλου, όπως είναι γνωστό, ο ελεύθερος στίχος δεν αποτελεί μια ξαφνική και αναπάντεχη ανακάλυψη των ποιητών αλλά την κατάληξη μιας μακράς πορείας, οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στον περασμένο αιώνα, δηλαδή πολύ πριν τα γεγονότα που αναφέραμε προηγουμένως. Ακόμη, η μετάβαση προς τον ελεύθερο στίχο θα πρέπει να συνεξεταστεί με τα υπόλοιπα στοιχεία που οδήγησαν την ποίηση από την παράδοση στο μοντερνισμό· μπορούμε μάλιστα να την εντάξουμε σε μια γενικότερη πορεία της τέχνης

του 20ού αι. προς όλο και λιγότερο οργανωμένες μορφές, κάτι που φαίνεται ακόμα πιο καθαρά στη ζωγραφική (αφηρημένη τέχνη) αλλά και στις σύγχρονες μουσικές ή και αρχιτεκτονικές μορφές.

Ειδικότερα σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική ποίηση, η έρευνα έχει δείξει ότι δεν περνάμε απευθείας από την παραδοσιακή στιχουργική στον ελεύθερο στίχο. Μεσολαβεί ένα μεταβατικό στάδιο, που οι ειδικοί μελετητές ονομάζουν ελευθερωμένο στίχο. Τα βασικά χαρακτηριστικά ενός ποιήματος γραμμένου σε ελευθερωμένο στίχο είναι τα εξής:

— έχει οπωσδήποτε μέτρο, και μάλιστα το ίδιο σε όλους τους στίχους (οι στίχοι του είναι, όπως λέμε, ομοιόμετροι)
— είναι πολύ πιθανό να διαθέτει ομοιοκαταληξία, αν και δεν είναι απαραίτητο
— οι στίχοι του είναι ανισοσύλλαβοι, δεν έχουν δηλαδή την ίδια έκταση.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο αποτελεί όχι μόνο τη βασική καινοτομία του ελευθερωμένου στίχου αλλά και το πρώτο σημαντικό βήμα προς τη σύγχρονη ποίηση και τον ελεύθερο στίχο, ο οποίος δεν έχει ομοιοκαταληξία, είναι ανισοσύλλαβος και ετερόμετρος (και πολλές φορές τελείως άμετρος, τουλάχιστον με βάση την παραδοσιακή μετρική).

Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) και Τάκης Παπατσώνης (1895-1979): από πλευράς μορφής, η ποίησή τους κινείται ανάμεσα στον ελευθερωμένο και τον ελεύθερο στίχο.

Στη νεοελληνική ποίηση, ο ελευθερωμένος στίχος σημαδεύει τα χρόνια 1890-1920, προλειαίνοντας το έδαφος για τον ελεύθερο στίχο της γενιάς του Τριάντα. Συγκεκριμένα, σε ελευθερωμένο στίχο έγραψαν ποιητές όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο Αλέξανδρος Πάλλης, ο Κώστας Χατζόπουλος, ο Αριστομένης Προβελέγγιος, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κώστας Ουράνης κ.ά., ενώ το όριο μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου αποτελούν ο Άγγελος Σικελιανός, ο Τάκης Παπατσώνης, ο Κ. Π. Καβάφης και σε ορισμένες περιπτώσεις ο Κ. Γ. Καρυωτάκης. Τέλος, σε ελεύθερο στίχο γράφουν όλοι σχεδόν οι ποιητές από τη γενιά του τριάντα και μετά: Γιώργος Σεφέρης, Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Ρίτσος, Νικηφόρος Βρεττάκος, Ανδρέας Εμπειρίκος, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Γκάτσος, Νάνος Βαλαωρίτης, Άρης Αλεξάνδρου, Μανώλης Αναγνωστάκης και πολλοί ακόμα, ως τις μέρες μας.

Με λίγα λόγια, η χρήση του ελεύθερου στίχου στη λογοτεχνία μας ταυτίζεται με την καθιέρωση της λεγόμενης νεοτερικής ποίησης. Θα πρέπει, λοιπόν, να τονίσουμε ότι η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον ελευθερωμένο και τον ελεύθερο στίχο δε σχετίζεται τόσο με τα μορφολογικά στοιχεία που αναφέραμε παραπάνω, όσο με ένα πιο ουσιαστικό θέμα: το γεγονός, δηλαδή, ότι ο ελεύθερος στίχος υπήρξε φορέας ενός νέου ποιητικού περιεχομένου και μιας νέας αντίληψης για τη φύση και τη λειτουργία του ποιητικού λόγου· ενώ ο ελευθερωμένος στίχος, παρά τις μορφολογικές καινοτομίες που αποτολμά, κατά βάθος εκφράζει μια παραδοσιακή ποιητική αντίληψη. Μπορούμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι ο ελεύθερος στίχος απομακρύνεται οριστικά από αυτή την αντίληψη του ποιήματος-τραγουδιού.

Θα πρέπει ακόμη να προσθέσουμε ότι, σύμφωνα με κάποιες νεότερες αντιλήψεις, τις οποίες όμως δε συμμερίζονται όλοι οι μελετητές, ο ελεύθερος στίχος πρέπει να δια-

κρίνεται και από τον πεζό στίχο και από την πεζόμορφη ποίηση. Τα τελευταία αυτά είδη έχουν μιαν εντελώς διαφορετική εκφραστική λειτουργία, που τα φέρνει πιο κοντά στον πεζό λόγο, αφού το μήκος του πεζού ή και του πεζόμορφου στίχου ενδέχεται να υπερβαίνει το μήκος μιας τυπωμένης γραμμής.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι πολλοί νεότεροι ερευνητές, όχι μόνο στην ελληνική αλλά και στη διεθνή βιβλιογραφία, υποστηρίζουν πως και ο ελεύθερος στίχος είναι «έμμετρος», αλλά μ' έναν τρόπο εντελώς διαφορετικό από εκείνους που καθορίζει η παραδοσιακή μετρική. Στον ακριβή καθορισμό αυτού του τρόπου δε συμφωνούν όλοι οι μελετητές· άλλοι θεωρούν ότι υπάρχει ένας εσώτερος ποιητικός ρυθμός, άλλοι μιλούν για τονικότητα του στίχου κτλ. Ταυτόχρονα, γίνεται μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης του ελεύθερου στίχου με διάφορα κριτήρια, όπως για παράδειγμα το μήκος του, που είναι ίσως το πλέον καθολικό μορφικό κριτήριο, ή τα συστατικά στοιχεία του ρυθμού, είτε αυτά είναι τονικοσυλλαβικά είτε γραμματικο-συντακτικά σχήματα. Βέβαια, σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, οι στιχουργικές αυτές μελέτες βρίσκονται ακόμη στα πρώτα τους βήματα.

(Βλ. Μέτρο, Μοντερνισμός, Μορφή/Περιεχόμενο, Νεοτερική ποίηση, Ομοιοκαταληξία)

Εμπρεσιονισμός

Ο όρος "εμπρεσιονισμός" ή "ιμπρεσιονισμός" αποτελεί απόδοση στα ελληνικά του γαλλικού όρου *impressionisme*, που κι αυτός με τη σειρά του προέρχεται από τη γαλλική λέξη impression (=εντύπωση). Πρόκειται για έναν όρο ο οποίος χρησιμοποιείται κυρίως για τη ζωγραφική και πιο συγκεκριμένα για μια τάση που εμφανίστηκε στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα (από το 1870 και μετά), με κυριότερους εκπροσώπους ορισμένους από τους πλέον διάσημους σήμερα ζωγράφους, όπως τον Claude Monet, τον Paul Cezanne, τον Camille Pissarro, τον Auguste Renoir, τον Alfred Sisley, τον Édouard Manet κ.ά. Μάλιστα, θα πρέπει να πούμε ότι ο όρος "impressionisme" δημιουργήθηκε με αφορμή τον πίνακα του Monet με τίτλο "Impression, soleil levant" (=Εντύπωση, ανατολή ηλίου).

Βασικός στόχος των εμπρεσιονιστών είναι να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα όχι με τρόπο αντικειμενικό, ακριβή και ρεαλιστικό αλλά όπως την αντιλαμβάνονται οι αισθήσεις· προσπαθούν, δηλαδή, να αποδώσουν την εντύπωση που αποκομίζει ο παρατηρητής μιας οποιασδήποτε σκηνής ή ενός τοπίου, με βάση το παιχνίδι του φωτός και των χρωμάτων. Με άλλα λόγια, ο εμπρεσιονισμός επιδιώκει την όσο το δυνατόν πιο αυθόρμητη και πηγαία έκφραση, καθώς και την απόδοση των συναισθημάτων που προκαλεί η φευγαλέα εντύπωση μιας εικόνας, ενός προσώπου ή ενός τοπίου σε μιαν απόλυτα συγκεκριμένη στιγμή.

Από τη ζωγραφική, ο όρος "εμπρεσιονισμός" μεταφέρθηκε και στη λογοτεχνία αλλά με περιεχόμενο μάλλον ασαφές. Υπάρχουν εμπρεσιονιστές λογοτέχνες; Κατά καιρούς, ο χαρακτηρισμός αυτός έχει αποδοθεί σε πολύ διαφορετικούς ποιητές, όπως π.χ. στους Γάλλους συμβολιστές ή σε κάποιους Άγγλους ή Αμερικανούς, όπως ο Oscar Wilde, ο Ezra Pound κ.ά., ενώ σε ό,τι αφορά την πεζογραφία, χρησιμοποιείται συχνά για να χαρακτηρίσει όσους καλλιεργούν την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου. Γενικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όποιος δείχνει να αμφισβητεί το ρεαλισμό και την προσπάθεια για ακριβή και λεπτομερειακή ανάπλαση της πραγματικότητας, μπορεί να θεωρηθεί εμπρεσιονιστής, με την έννοια ότι μας προσφέρει μια υποκειμενική, εφήμερη και φευγαλέα εντύπωση για τον κόσμο γύρω μας. Είναι, όμως, φανερό ότι αυτός ο ορισμός είναι υπερβολικά γενικός και δεν προσφέρεται πραγματικά για κάποια κατηγοριοποίηση· γι' αυτό, άλλωστε, και ό όρος δεν επικράτη-

σε ποτέ πραγματικά σε σχέση με τη λογοτεχνία αλλά εξακολουθεί να συνδέεται κυρίως με τη ζωγραφική.

Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε ότι ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται αρκετά συχνά για να χαρακτηρίσει ένα ορισμένο είδος λογοτεχνικής κριτικής. Ειδικά στη χώρα μας, μιλάμε συχνά για εμπρεσιονιστική κριτική. Πρόκειται για έναν χαρακτηρισμό με αρνητική χροιά: ο εμπρεσιονιστής κριτικός βασίζεται κυρίως στην εντύπωση που του προκαλεί η ανάγνωση ενός έργου, αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως προσωπικό βίωμα και δεν προχωρά πέρα από ζητήματα που αγγίζουν τις δικές του ευαισθησίες. Με άλλα λόγια, δεν κάνει κανενός είδους προσπάθεια να υπερβεί την υποκειμενικότητά του: δεν επιζητεί την ερμηνεία του έργου ούτε την επιστημονική του προσέγγιση, με βάση παρατηρήσεις που να μπορούν να αιτιολογηθούν και να αποδειχθούν αντικειμενικά, στο βαθμό που αυτό είναι δυνατόν.

(Βλ. Εσωτερικός μονόλογος, Κριτική, Συμβολισμός)

Εξπρεσιονισμός

Καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αρχικά με επίκεντρο τη Γερμανία, και πιο συγκεκριμένα τις πόλεις Δρέσδη, Βερολίνο και Μόναχο, και στη συνέχεια σε πολλές ακόμη κεντρο-ευρωπαϊκές πόλεις, όπως η Βιέννη, η Πράγα κτλ. Μαζί με ορισμένα άλλα κινήματα της ίδιας περίπου εποχής, όπως ο φουτουρισμός, το ντανταϊσμό και ο υπερρεαλισμός, συγκροτεί αυτό που σήμερα ονομάζουμε καλλιτεχνική πρωτοπορία των αρχών του αιώνα μας και, φυσικά, συνδέεται άμεσα με το ευρύτερο μοντερνιστικό ρεύμα, που την εποχή εκείνη είχε ήδη κάνει την εμφάνισή του. Ο εξπρεσιονισμός εκφράστηκε μέσα απ' όλες σχεδόν τις μορφές της τέχνης: πρώτα με τη ζωγραφική, έπειτα με τη λογοτεχνία και το θέατρο και, τέλος, με τη μουσική, τον κινηματογράφο ή ακόμη και την αρχιτεκτονική. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λογοτεχνία δεν αποτελεί το κατεξοχήν μέσο έκφρασης του εξπρεσιονισμού και έχει μάλλον δευτερεύοντα ρόλο στο ευρύτερο εξπρεσιονιστικό κίνημα.

Ωστόσο, βασικό χαρακτηριστικό του εξπρεσιονιστικού κινήματος είναι οι πολύ στενοί δεσμοί ανάμεσα στις διάφορες μορφές τέχνης και δε θα πρέπει να θεωρήσουμε καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι υπάρχουν ζωγράφοι που την ίδια στιγμή είναι και θεατρικοί συγγραφείς, ποιητές που συνθέτουν μουσική κτλ. Γενικά, όπως όλοι οι εκπρόσωποι των πρωτοποριών, οι εξπρεσιονιστές έδρασαν συνειδητά ως οργανωμένη ομάδα και έδωσαν συλλογικό χαρακτήρα σε όλες σχεδόν τις προσπάθειές τους: ίδρυσαν σχολές και περιοδικά μέσα απ' τα οποία εξέφρασαν τις ιδέες και τους στόχους τους, οργάνωσαν ομαδικές εκθέσεις και άλλες κοινές εκδηλώσεις, ακόμη και στα καφενεία ή τα καμπαρέ της εποχής.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο εξπρεσιονισμός εμφανίζεται ως αντίδραση στο ρεαλισμό, το νατουραλισμό και το συμβολισμό. Το πρώτο και κυριότερο χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού είναι ο διακαής πόθος για επανάσταση ενάντια σε όλα όσα αντιπροσωπεύουν την παράδοση, καθώς και μια λαχτάρα για καθετί καινούριο. Οι εξπρεσιονιστές θέλουν να αναδειχθούν σε κήρυκες ενός ριζικά νέου κόσμου, μέσα από μια ριζικά νέα τέχνη. Την ίδια στιγμή, δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην κοινωνική διάσταση των έργων τους, αφού η κοινωνική κριτική αποτελεί γι' αυτούς στάση ζωής (αυτή η σύνδεση τέχνης και ζωής, σε συνδυασμό με το αίτημα για μια νέα τέχνη που θα αλλάξει και τη ζωή, αποτελεί κοινό τόπο για όλα τα πρωτοποριακά κινήματα).

Το πρώτο βήμα προς τη νέα τέχνη, σύμφωνα με τους εξπρεσιονιστές, είναι η άρνηση κάθε αληθοφάνειας ή ευλογοφάνειας και η εγκα-

τάλειψη κάθε προσπάθειας για πιστή και ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, οι εξπρεσιονιστές δεν επιδιώκουν την αντικειμενική απεικόνιση του εμπειρικού κόσμου αλλά θέλουν να εκφράσουν εσωτερικά αισθήματα και βιώματα: τους ενδιαφέρει η προβολή του κόσμου όπως αυτός εμφανίζεται στη φαντασία του καλλιτέχνη, ή όπως τον φαντάζονται ή τον νιώθουν τα πρόσωπα του έργου. Στην πράξη, αυτό μεταφράζεται σε μια συμβολική και αφαιρετική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Παράλληλα, τα έργα των εξπρεσιονιστών έχουν μια τάση προς την υπερβολή: είναι γεμάτα με έντονη συγκίνηση, πάθος, παρορμητική διάθεση και συναισθηματική φόρτιση, ενώ το αλλόκοτο, το πρωτόγονο, το κραυγαλέο, το ονειρικό και το φαντασιακό κυριαρχούν.

Σε ό,τι αφορά τη μορφή, οι εξπρεσιονιστές καταργούν κάθε είδους δέσμευση: στίχος και λεξιλόγιο απελευθερώνονται, η εικόνα και η μεταφορά αναδεικνύονται σε κυρίαρχα λεκτικά σχήματα, ενώ χρησιμοποιούνται στοιχεία που ως τότε θεωρούνταν αντι-ποιητικά. Ειδικά στο θέατρο, έχουμε επιπλέον κατάργηση της ενότητας του χρόνου, παρεμβολή εντυπωσιακών διαλόγων, σκηνοθετικά τεχνάσματα, αναντιστοιχία ανάμεσα στη σκέψη και στη δράση των προσώπων κτλ.

Από πλευράς θεματογραφίας, ο εξπρεσιονισμός εκφράζει καταρχήν την έκσταση και ταυτόχρονα την απόγνωση του ανθρώπου μπροστά στη μηχανή και τη μεγαλούπολη, ενώ καταγγέλλει την κοινωνική κατάσταση της εποχής. Ωστόσο, κεντρικό θέμα για όλους τους εξπρεσιονιστές είναι, βέβαια, ο πόλεμος και γενικά η βία και οι επιπτώσεις της στον άνθρωπο. Σύμφωνα με τους εξπρεσιονιστές, ο πόλεμος έχει διπλή λειτουργία: από τη μια πλευρά είναι η καταστροφή του ανθρώπου κι απ' την άλλη το απαραίτητο καθαρτήριο για τη γέννηση μιας νέας ανθρωπότητας. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι ο εξπρεσιονισμός διακηρύσσει τη διάλυση και παράλληλα την αναγέννηση της κοινωνίας: όλοι οι εκπρόσωποί του διακατέχονται από έναν αγωνιώδη προβληματισμό σχετικά με την καταστροφή στην οποία οδηγείται ο κόσμος, και την ίδια στιγμή εκφράζουν ένα είδος μυστικιστικής ελπίδας για την ολοκληρωτική ανανέωση της ανθρωπότητας.

Οι πιο σημαντικοί εξπρεσιονιστές λογοτέχνες είναι οι ποιητές Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Heym, August Stramm, Georg Trakl, Gottfried Benn, Franz Werfel κ.ά., καθώς και τους πεζογράφους Alfred Döblin και Carl Einstein. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά το θέατρο, αξίζει ίσως να αναφέρουμε τους Ernst Toller, Georg Kaiser, Oskar Kokoschka, Carl Sternheim, August Stramm, Walter Hasenclever, Ernst Barlach, Reinhard Goering κ.ά.

Η πορεία του εξπρεσιονιστικού κινήματος υπήρξε σχετικά σύντομη: έπειτα από μια γρήγορη και εντυπωσιακή ανάπτυξη στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, δέχθηκε ένα ισχυρότατο πλήγμα από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο: πολλοί εξπρεσιονιστές δημιουργοί σκοτώθηκαν στο μέτωπο, άλλοι αυτοκτόνησαν, ορισμένα από τα περιοδικά έπαψαν να εκδίδονται και γενικά οι καλλιτεχνικές εξπρεσιονιστικές ομάδες ουσιαστικά διαλύθηκαν. Με το τέλος του πολέμου, ο εξπρεσιονισμός γνώρισε μια δεύτερη άνθηση και στα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου, οι δημιουργίες των εκπροσώπων του ήταν πολύ δημοφιλείς. Γρήγορα, όμως, το κίνημα δέχθηκε τη χαριστική βολή από τους ναζί, που δε δίστασαν να κατατάξουν τον εξπρεσιονισμό —μαζί με ολόκληρο το μοντερνισμό— στη λεγόμενη Entartete Kunst («εκφυλισμένη τέχνη»).

Στο μεταξύ, όμως, ο εξπρεσιονισμός είχε προλάβει να περάσει τα σύνορα της Γερμανίας. Η απήχησή του έφτασε ως τις Η.Π.Α. και το Μεξικό· γενικά, η επίδρασή του στην τέχνη του 20ού αιώνα υπήρξε καταλυτική, σε όλους σχεδόν τους τομείς: εκτός του ότι προαναγγέλλει το ντανταί και τον υπερρεαλισμό,

εξπρεσιονιστικές επιρροές και επιβιώσεις συναντάμε στα έργα πολλών μεγάλων συγγραφέων και καλλιτεχνών του αιώνα μας.

Ωστόσο, τα παραπάνω δεν ισχύουν ούτε στο ελάχιστο για τη νεοελληνική λογοτεχνία, όπου σε αντίθεση με άλλα μοντερνιστικά κινήματα, που διέγραψαν μια λαμπρή πορεία (π.χ. υπερρεαλισμός), ο εξπρεσιονισμός δεν ευδοκίμησε. Μάλιστα, δύσκολα θα μπορούσε κανείς να ανιχνεύσει ακόμη και κάποιες έμμεσες και πολύ μακρινές επιδράσεις ή επιβιώσεις. Οι ακριβείς λόγοι αυτής της «άρνησης» δεν έχουν ακόμη διερευνηθεί. Πάντως, ως ένα βαθμό, ευθύνεται αναμφίβολα η ιστορική συγκυρία της εποχής: στις αρχές του 20ού αιώνα, η Ελλάδα βρισκόταν πολύ μακριά από το κλίμα που οδήγησε στη γέννηση του εξπρεσιονισμού στην Ευρώπη, και δεν ήταν καθόλου έτοιμη για τέτοιου είδους καλλιτεχνικές και ιδεολογικές διεργασίες. Άλλωστε, τα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού προσιδιάζουν κυρίως στην καλλιτεχνική παράδοση της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης· η μεταφορά τους σε μια χώρα όπως η Ελλάδα, θα φάνταζε μάλλον τεχνητή και δύσκολα θα μπορούσε να στεφθεί με επιτυχία και να συγκινήσει, καθώς δε θα είχε καθόλου ρίζες στην παράδοση της χώρας.

(Βλ. Μοντερνισμός, Νταντά, Σχολή, ρεύμα, κίνημα, Υπερρεαλισμός, Φουτουρισμός)

Επίγραμμα

Το επίγραμμα είναι ένα υπερβολικά ολιγόστιχο ποίημα με λυρικό συνήθως χαρακτήρα. Η κειμενική του έκταση δεν είναι αυστηρά καθορισμένη. Μπορεί λ.χ. ένα επίγραμμα να αποτελείται από δύο μόνο στίχους (δίστιχο επίγραμμα) ή από τέσσερις ή και από περισσότερους. Το παρακάτω π.χ. επίγραμμα του Δ. Σολωμού, που θεωρείται το κορυφαίο και το αρτιότερο σε ολόκληρη τη νεοελληνική ποίηση, αποτελείται από έξι συνολικά στίχους:

Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη
περπατώντας η δόξα μονάχη,
μελετά τα λαμπρά παλικάρια,
και στην κόμη στεφάνι φορεί
γενωμένο από λίγα χορτάρια
που 'χαν μείνει στην έρημη γη.

Το βασικό όμως χαρακτηριστικό γνώρισμα των επιγραμμάτων δεν είναι μόνο η υπερβολική τους συντομία, η περιορισμένη δηλαδή κειμενική τους έκταση. Το πιο ουσιαστικό τους χαρακτηριστικό είναι η θαυμαστή αρτιότητα στη μορφή και η νοηματική πυκνότητα στο περιεχόμενο: το να συνδυάζει δηλαδή το επίγραμμα την άρτια επεξεργασμένη μορφή, με τη δυνατότητα να εκφράζει το ουσιώδες και το καίριο μέσα σε ελάχιστους στίχους.

Το επίγραμμα λ.χ. που λέγεται ότι συνέθεσε ο Αισχύλος για να χαραχθεί στον τάφο του (= επιτύμβιο επίγραμμα),

Αἰσχύλου Εὐφορίωνος τόδε κεύθει
μνῆμα καταφθίμενον πυρόφοροιο Γέλα·
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος
ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

[=Σ' αυτό το μνήμα είναι θαμμένος ο Αισχύλος, ο γιος του Ευφορίωνα· καταγόταν απ' την Αθήνα και πέθανε στη Γέλα, που βγάζει πολύ στάρι. Για την παλικαριά του μπορεί να μιλήσει το άλσος του Μαραθώνα και ο μακρυμάλλης Μήδος που τη γνώρισε καλά.]

μέσα σε τέσσερις μόνο στίχους μάς δίνει: το όνομα του ποιητή που σκεπάζει ο τάφος, το πατρώνυμο, την καταγωγή, τον τόπο θανάτου, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του τόπου, την καύχηση του ποιητή για την πολεμική του αρετή, το χώρο στον οποίο εκδηλώθηκε αυτή, το όνομα του αντιπάλου και ένα εξωτερικό του χαρακτηριστικό. Αυτή, ακριβώς, η έκφραση των πολλών, των καίριων και των ουσιαστικών μέσα σε ελάχι-

στους στίχους συνιστά το χάρισμα και το χαρακτηριστικό της νοηματικής πυκνότητας.

Το επίγραμμα πρωτοκαλλιεργήθηκε από μεγάλους αρχαίους Έλληνες ποιητές. Ο πιο ονομαστός υπήρξε ο Σιμωνίδης ο Κείος. Από τα χρόνια της κλασικής κυρίως Ελλάδας μέχρι και σήμερα, το επίγραμμα ανήκει στο λυρικό είδος της ποίησης. Ανάλογα όμως με τη χρήση του και το ξεχωριστό του περιεχόμενο, μπορεί να διακρίνεται σε διάφορα είδη: ηρωικό, επιτάφιο, επιτύμβιο, ερωτικό, σατιρικό κτλ. Το παρακάτω λ.χ. επίγραμμα, γραμμένο από τον Κ. Σκόκο, ανήκει στο σατιρικό είδος επιγραμμάτων:

«Η ακαδημία»

Τι ησυχία ιερά!
Τι σιωπή, τι λήθη!
θαρρείς υπό τους θόλους της
το πνεύμα απεκοιμήθη

Αντίθετα, το παρακάτω επίγραμμα του Δ. Σολωμού ανήκει στο καθαρά λυρικό είδος:

«Γαλήνη»

Δεν ακούγεται ούτ' ένα κύμα
εις την έρμη ακρογιαλιά.
Λες κι η θάλασσα κοιμάται
μες στης γης την αγκαλιά.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Επιστολογραφία

Η επιστολή μπορεί να ενδιαφέρει τον αναγνώστη ή το μελετητή της λογοτεχνίας από πολλές πλευρές. Πρώτα απ' όλα, η η επιστολή υπήρξε ήδη από την αρχαιότητα ένα ξεχωριστό είδος, το οποίο καλλιεργήθηκε από πολύ μεγάλους συγγραφείς, όπως είναι ο Δημοσθένης, ο Ισοκράτης, ο Πλάτων, ο Κικέρων, ο Οράτιος, ο Απόστολος Παύλος κ.ά. Ενδεχομένως, το περιεχόμενο των επιστολών τους να μην μπορεί να θεωρηθεί λογοτεχνικό με τη σημερινή έννοια της λέξης· δεν υπάρχει, όμως, καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για κείμενα επεξεργασμένα ως και την τελευταία τους λεπτομέρεια, με πολλές λογοτεχνικές αρετές. Όσο για τις έμμετρες επιστολές συγγραφέων, όπως είναι ο Οβίδιος ή ο Οράτιος, μάλλον δικαιούνται να χαρακτηρισθούν ως λογοτεχνικές.

Όλοι οι παραπάνω έχουν κι ένα άλλο κοινό σημείο: οι επιστολές τους δεν ανήκουν τόσο στην ιδιωτική ή προσωπική αλληλογραφία αλλά κυρίως μοιάζουν με ό,τι θα ονομάζαμε σήμερα «ανοιχτές επιστολές»· έχουν, δηλαδή, δημόσιο χαρακτήρα και απευθύνονται είτε σε κάποιο πρόσωπο της δημόσιας ζωής είτε σε ένα ευρύτερο σύνολο ανθρώπων, με στόχους πολιτικούς, ηθικο-πλαστικούς, θρησκευτικούς κτλ.

Ωστόσο, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει πολλές φορές και η ιδιωτική ή προσωπική αλληλογραφία των σημαντικών ανθρώπων κάθε εποχής, όπως για παράδειγμα των πολιτικών, των στρατιωτικών, των καλλιτεχνών κ.ά. Αλληλογραφίες αυτού του είδους εκδίδονται κάθε τόσο, μετά την κατάλληλη επεξεργασία και επιμέλεια, και χρησιμεύουν ως πηγές πληροφοριών τόσο για τους συντάκτες τους όσο και για πολλά άλλα πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις ή για την εποχή τους γενικότερα. Για παράδειγμα, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι επιστολές που αντάλλασσαν άνθρωποι όπως ο Αδαμάντιος Κοραής ή Γιώργος Σεφέρης με άλλους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής τους· διότι εκτός του ότι έχουν αδιαμφισβήτητη λογοτεχνική αξία, μας προσφέρουν και ένα ολόκληρο πλήθος ανεκτίμητων πληροφοριών για πρόσωπα και πράγματα.

Τέλος, η επιστολή παρουσιάζει ενδιαφέρον διότι πολλά λογοτεχνικά έργα δανείζονται τη μορφή της, όπως για παράδειγμα το *Γράμμα σ' ένα νέο ποιητή* του Αυστριακού ποιητή Reiner

Maria Rilke. Σε άλλα, όπως στα έμμετρα ιπποτικά μυθιστορήματα του Μεσαίωνα, η επιστολή παίζει σημαντικό ρόλο: πολύ συχνά, ερωτευμένοι που είναι αναγκασμένοι να ζουν μακριά ο ένας απ' τον άλλο συντηρούν τον έρωτά τους ανταλλάσσοντας φλογερές ερωτικές επιστολές, μέσα από τις οποίες ο αναγνώστης ή ο ακροατής πληροφορείται την εξέλιξη της ιστορίας. Επιπλέον, υπάρχει μια ολόκληρη κατηγορία μυθιστορημάτων στα οποία η επιστολή χρησιμοποιείται ως αφηγηματικό μέσο ή παίζει ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Πρόκειται για τα λεγόμενα *επιστολικά ή επιστολογραφικά μυθιστορήματα*, τα οποία έχουν τη μορφή αλληλογραφίας ανάμεσα στους διάφορους ήρωες της δράσης, με κάθε επιστολή να αντιστοιχεί σε ένα κεφάλαιο.

Έργα που χρησιμοποιούν τον επιστολικό λόγο υπάρχουν και στη νεοελληνική λογοτεχνία. Αρκεί να θυμηθούμε τη *Ζωή εν τάφω* του Στράτη Μυριβήλη, όπου κάθε κεφάλαιο είναι και μια επιστολή του πρωταγωνιστή προς την αγαπημένη του.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Έπος

Τα έπη είναι πολύστιχα ποιήματα αφηγηματικού χαρακτήρα. Το κύριο εξωτερικό χαρακτηριστικό τους δηλαδή είναι η υπερβολική κειμενική τους έκταση, ενώ το βασικό εσωτερικό τους γνώρισμα είναι ότι ανήκουν στο ευρύτερο αφηγματικό είδος του λόγου.

Για την ελληνική λογοτεχνία, το έπος είναι το πρώτο είδος έντεχνου λόγου που αναπτύχθηκε τον 8ο αιώνα π.Χ. στην αρχαία Ελλάδα, με πιο αντιπροσωπευτικά έργα την ομηρική *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*. Και τα δύο αυτά έργα ανήκουν στο λεγόμενο ηρωικό έπος. Ο δεύτερος επικός ποιητής στην αρχαία Ελλάδα είναι ο Ησίοδος, ο οποίος και θεωρείται ο εισηγητής του λεγόμενου διδακτικού έπους. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει το ησιόδειο έπος *Έργα και ημέραι*.

Σελίδες του Έπους του Διγενή Ακρίτα από το χειρόγραφο Άνδρου-Αθηνών.

Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, που αρχίζει από το 10ο αιώνα μ.Χ., δε γράφονται έπη της αξίας και του μεγέθους των αντίστοιχων ομηρικών. Αν εξαιρέσουμε το *Έπος του Διγενή Ακρίτα*, μπορούμε να πούμε ότι το είδος της επικής ποίησης έχει περιέλθει σε παρακμή. Πολύστιχα, βέβαια, ποιήματα με αφηγηματικό χαρακτήρα γράφονται αλλά δεν ανήκουν απολυτα στο γνήσιο είδος της επικής ποίησης. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι ο *Ερωτόκριτος* του Βιτσέντζου Κορνάρου, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επικολυρικό ποίημα (ανήκει στη λεγόμενη κρητική λογοτεχνία).

Επίσης, οι δυο μεγάλες ποιητικές συνθέσεις του Κωστή Παλαμά — *Η φλογέρα του βασιλιά* και *Ο Δωδεκάλογος του γύφτου* — ανήκουν κι αυτές στο επικολυρικό είδος του λόγου. Εξαίρεση ίσως μπορεί να αποτελέσει η *Οδύσσεια* του Νίκου Καζαντζάκη, που είναι το εκτενέστερο έπος της λευκής φυλής (33.333 στίχοι). Σήμερα, οι γραμματολόγοι χαρακτηρίζουν το έργο αυτό ως φιλοσοφικό έπος.

Η σταδιακή εξαφάνιση του έπους οφείλεται στο γεγονός ότι μετεξελίχθηκε το αφηγηματικό είδος του λόγου: από το ποιητικό έπος περάσαμε βαθμιαία στο πεζό μυθιστορηματικό είδος. Οι μεγάλες «επικές» μυθιστορηματικές συνθέσεις (π.χ. *Πόλεμος και*

Ειρήνη του μεγάλου Ρώσου συγγραφέα Λέον Τολστόι) αποτελούν ένα είδος μετεξέλιξης του έπους, που, τελικά, το εξαφάνισαν και θα λέγαμε ότι πήραν τη θέση του. Συνεπώς, το μυθιστόρημα, ιδίως όταν έχει τη μορφή μιας εκτενούς πολυ-επεισοδιακής αφήγησης, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο το έπος της νεότερης εποχής.

Σήμερα, βέβαια, στη γλώσσα της κριτικής και της ερμηνείας των κειμένων, έχει διατηρηθεί και είναι ιδιαίτερα εύχρηστο το επίθετο «επικός». Συγκεκριμένα, όταν μια αφηγηματική σύνθεση έχει έναν πολυ-επεισοδιακό και ηρωικό χαρακτήρα, τη χαρακτηρίζουμε ως επική, επειδή ακριβώς συντηρεί κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά των επών.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα).

Ερμηνεία

Ο όρος «ερμηνεία» δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία ή την τέχνη γενικότερα. Μπορούμε να ερμηνεύσουμε ένα φυσικό φαινόμενο, ένα όνειρο, μια οποιαδήποτε ένδειξη για κάτι, τη συμπεριφορά, τη νοοτροπία ή τον τρόπο σκέψης ενός ανθρώπου ή μιας ομάδας ανθρώπων ή ακόμα και τον κόσμο ολόκληρο. Σ' όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, μπορούμε να πούμε ότι σε γενικές γραμμές, η ερμηνεία είναι μια προσπάθεια να φτάσει κανείς σε ένα λογικό συμπέρασμα, να δείξει πώς συνέβησαν ή πώς έχουν τα πράγματα. Τι σημαίνει, όμως, ερμηνεύω ένα λογοτεχνικό κείμενο; Και ποιος ακριβώς είναι ο ρόλος της ερμηνείας;

Για τους περισσότερους ανθρώπους που ασχολούνται σήμερα με τη λογοτεχνία, ο όρος «ερμηνεία» δηλώνει μια διαδικασία, που με τη σειρά της περιλαμβάνει μια ολόκληρη δέσμη ενεργειών: από την απλή ανάγνωση και τη γλωσσική εξομάλυνση ενός κειμένου, ως την πιο περισπούδαστη ανάλυση της μορφής, του περιεχομένου και των τεχνικών που έχει χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας του, με κεντρικό πάντοτε στόχο να έρθει στο φως η κρυμμένη νοηματική πληρότητα του λογοτεχνικού έργου, η θεματική του ενότητα, καθώς και η βαθύτερη σχέση του με τον κόσμο γύρω μας.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, αναπτύχθηκαν διάφορες προσεγγίσεις σε σχέση με την ερμηνεία και το ρόλο της. Για παράδειγμα, μία περίπτωση είναι η ερμηνεία ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου· από την άλλη πλευρά, όμως, ερμηνεία μπορεί να θεωρηθεί και η προσπάθεια να κατανόησης του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η λογοτεχνία, παράγοντας νοήματα. Οι θεωρητικοί διαφωνούν σε σχέση τόσο με τη φύση όσο και με το ρόλο της ερμηνευτικής διαδικασίας. Πίσω απ' αυτή τη διαφωνία, κρύβεται μια από τις πιο σημαντικές θεωρητικές διαμάχες για θέματα λογοτεχνίας, η οποία χωρίζει τους μελετητές σε δυο μεγάλες ομάδες.

Πιο συγκεκριμένα, η μια πλευρά υποστηρίζει ότι η ερμηνεία θα πρέπει να αφιερώνεται στην ανακάλυψη και την κοινοποίηση ενός προϋπάρχοντος νοήματος, το οποίο άλλοι ονομάζουν νόημα του συγγραφέα και άλλοι νόημα του κειμένου. Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής, που κατά κάποιο τρόπο θεωρείται και η πιο παραδοσιακή, θεωρούν ότι ο ρόλος του ερμηνευτή είναι σαφώς περιορισμένος και πολύ συγκεκριμένος: έγκειται στην εύρεση του ενός και μοναδικού, του οριστικού νοήματος του κειμένου. Μ' άλλα λόγια, υπάρχει μόνο μία ορθή ερμηνεία για κάθε κείμενο: είναι εκείνη που ανακαλύπτει αυτό το οποίο ήθελε να πει ο συγγραφέας του ή, γενικότερα, αυτό που λέει το κείμενο· όλα τα υπόλοιπα είναι υποθέσεις και σκέψεις των κριτικών που δε συνδέονται άμεσα με το κείμενο, και μια προσεκτική εξέταση του τελευταίου αποδεικνύει πάντοτε τον αυθαίρετο χαρακτήρα τους.

Η άλλη πλευρά θεωρεί ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο είναι αδύνατο να «λέει» μόνο ένα πράγμα και ότι εκείνος που έχει τη δυνατότητα — και την υποχρέωση — να το κάνει να πει περισσότερα είναι ακριβώς ο ερμηνευτής. Με λίγα λόγια, οι υποστηρικτές της δεύτερης αυτής άποψης αντιμετωπίζουν την ερμηνεία ως μια δραστηριότητα καθαρά δημιουργική, ως προέκταση του κειμένου, με τον ερμηνευτή να κινείται με μεγάλη ελευθερία, όχι ανακαλύπτοντας κάποιο καλά κρυμμένο νόημα αλλά δημιουργώντας νέα νοήματα. Συνεπώς, οι πιθανές ερμηνείες ενός κειμένου είναι — θεωρητικά τουλάχιστον — άπειρες· συνδέουν το κείμενο όχι μόνο με την εξωκειμενική πραγματικότητα αλλά και με άλλα κείμενα και την ίδια στιγμή συνομιλούν μεταξύ τους, αναδεικνύοντας την πολυσημία του λογοτεχνικού φαινομένου. Το ζήτημα της ορθότητας δεν τίθεται καν: εφόσον το κείμενο σημαίνει κάτι για έναν αναγνώστη, τότε αυτό το κάτι αποτελεί μέρος του νοήματος του κειμένου. Όσο για την πρόθεση του συγγραφέα, εκτός του ότι δεν μπορεί να ανακαλυφθεί και να παρουσιαστεί με απόλυτη βεβαιότητα, δεν είναι καν βέβαιο ότι υπάρχει· μ' άλλα λόγια, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι κάθε συγγραφέας έχει μια σαφώς διατυπωμένη άποψη ή ένα συγκεκριμένο και ξεκάθαρο στόχο, όταν γράφει ένα λογοτεχνικό κείμενο.

Όπως κάθε σημαντική θεωρητική διαμάχη, έτσι και αυτή δύσκολα θα καταλήξει σε κάποιο οριστικό συμπέρασμα. Θα πρέπει, πάντως, να πούμε ότι τα τελευταία χρόνια, υπάρχουν αρκετοί θεωρητικοί οι οποίοι προσπαθούν να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στις δύο πλευρές. Ανάμεσά τους, ο πιο διάσημος είναι αναμφίβολα ο Umberto Eco. Συγκεκριμένα, η άποψη που προωθεί με τις πιο πρόσφατες μελέτες του ο μεγάλος Ιταλός θεωρητικός και μυθιστοριογράφος, μπορεί πολύ συνοπτικά να διατυπωθεί ως εξής: σίγουρα δεν υπάρχει μία και μοναδική ορθή ερμηνεία αλλά ούτε και άπειρες· ένα κείμενο μπορεί να δεχθεί μεγάλο αριθμό ερμηνειών αλλά πάντοτε θέτει και κάποιους περιορισμούς στον ερμηνευτή, έστω και πολύ χαλαρούς. Με λίγα λόγια, υπάρχουν ερμηνείες τόσο εξωφρενικές που κανείς δε δηλώνει έτοιμος να τις αποδεχθεί και κάποιες άλλες που δείχνουν σαφώς πιο επιτυχημένες, καθώς ενθαρρύνονται, ως ένα βαθμό, από το ίδιο το κείμενο.

Από την πλευρά μας, χωρίς να σταθούμε στη συγκεκριμένη διαμάχη, μπορούμε απλά να ορίσουμε την ερμηνεία ενός λογοτεχνικού έργου ως μια προσπάθεια να μάθουμε κάτι περισσότερο τόσο για το συγκεκριμένο έργο όσο και για το λογοτεχνικό φαινόμενο γενικότερα. Η ανάγκη για ερμηνεία γεννιέται για δύο κυρίως λόγους: ο πρώτος είναι το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με ένα γραπτό κείμενο και ο δεύτερος είναι η χρονική απόσταση που δημιουργείται σταδιακά ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη του. Με λίγα λόγια, η σχέση μεταξύ ερμηνείας και λογοτεχνίας είναι μια σχέση αμφίδρομη: από τη μια πλευρά, ερμηνεία δεν είναι φυσικά δυνατόν να υπάρξει χωρίς λογοτεχνία· αλλά και η λογοτεχνία έχει ανάγκη την ερμηνεία για να υπάρξει, αφού δίχως την ερμηνευτική παρέμβαση, όπως και αν την ορίζουμε αυτή, η πολυσημία της λογοτεχνίας παραμένει αδρανής και το λογοτεχνικό έργο δεν ολοκληρώνεται. Από την άποψη αυτή, ακόμη και η πιο απλοϊκή ανάγνωση είναι μια μορφή ερμηνείας, έστω και πρωτοβάθμιας (δεν πρέπει, άλλωστε, να ξεχνάμε ότι σε ορισμένες τέχνες, όπως για παράδειγμα στη μουσική, το χορό ή το θέατρο, ερμηνεία ονομάζουμε ακόμη και την «εκτέλεση» του έργου ή του ρόλου). Βέβαια, από την ιδιωτική, προσωπική «ερμηνεία» του μοναχικού αναγνώστη ως την επιστημονική, γραμματολογική ερμηνεία του μελετητή, η απόσταση είναι μεγάλη: η πρώτη θα μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί απλοϊκή και προσωπική και ως το αποτέλεσμα της επαφής ενός μεμονωμένου αναγνώστη μ' ένα συγκε-

κριμένο λογοτεχνικό κείμενο· από την πλευρά της, η δεύτερη βασίζεται σε εντελώς διαφορετικά δεδομένα, όπως οι συγκεκριμένες μεθόδοι που χρησιμοποιεί, η ευρύτερη γνώση του αντικειμένου, η ανάλυση σε διάφορα επίπεδα, η αντικειμενικότητα κτλ.

[Με την ερμηνευτική διαδικασία συνδέεται και η έννοια της αξιολόγησης. Πράγματι, για πολλούς μελετητές, ερμηνεύω ένα κείμενο ή μια ομάδα κειμένων σημαίνει ότι είμαι εκ των πραγμάτων σε θέση να εντοπίσω και να εξηγήσω την αισθητική του αξία· μπορώ, δηλαδή, να πω γιατί ένα έργο ή ένα σύνολο έργων είναι πιο ωραίο από κάποιο άλλο ή γιατί υπήρξαν έργα που θαυμάστηκαν σ' όλες σχεδόν τις εποχές και από όλες τις κοινωνίες και άλλα που έπεσαν στη λήθη κτλ. Από μία άποψη, η αξιολόγηση είναι μια διαδικασία στην οποία εμπλέκονται — άμεσα ή έμμεσα, συνειδητά ή ασυνείδητα — όλοι όσοι έχουν κάποια επαφή με τη λογοτεχνία, έστω και ελάχιστη. Μ' άλλα λόγια, η λογοτεχνία αξιολογείται ανά πάσα στιγμή από όλους μας: από τον πιο ανυποψίαστο αναγνώστη ως τον πλέον καταρτισμένο ειδικό μελετητή. Ας μην ξεχνάμε ότι ακόμη και η επιλογή ενός συνηθισμένου μέσου αναγνώστη να διαβάσει ένα συγκεκριμένο βιβλίο αντί για οποιοδήποτε άλλο, είναι κι αυτή μια μορφή αξιολόγησης· το ίδιο ισχύει και για την επιλογή του κριτικού, του ανθολόγου, του μελετητή ή του ερευνητή που αποφασίζει να ασχοληθεί με ένα συγκεκριμένο έργο, να το συμπεριλάβει στη μελέτη ή στην ανθολογία που ετοιμάζει, σε μια ιστορία λογοτεχνίας κτλ.

Από ποιους παράγοντες εξαρτάται η αξία ενός λογοτεχνικού έργου και πού θα πρέπει να αναζητηθεί; Ποια κριτήρια πρέπει να χρησιμοποιήσει κανείς, προκειμένου να αξιολογήσει τα λογοτεχνικά έργα; Πώς μπορεί να ελπίζει ότι η κρίση του θα έχει κάποια αξία ή θα τύχει μιας σχετικής αποδοχής; Σε όλα αυτά τα ερωτήματα είναι πολύ δύσκολο να δοθεί μια οριστική και τελεσίδικη απάντηση. Υπάρχουν μελετητές που πιστεύουν ότι όλα τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να εκτιμηθούν με βάση μια σαφώς καθορισμένη ομάδα κριτηρίων, που θα είναι πάντοτε τα ίδια. Οι υποστηρικτές αυτής της άποψης θεωρούν την αισθητική αξία εσωτερικό χαρακτηριστικό του έργου και την αναζητούν σε συγκεκριμένες κειμενικές ιδιότητες, που δε μεταβάλλονται ούτε χάνονται ποτέ, καθώς δεν επηρεάζονται από εξωτερικούς παράγοντες. Όπως εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς, η θεώρηση της αξίας ως εγγενούς ιδιότητας του κειμένου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αξιολόγηση είναι μια διαδικασία ουδέτερη, αντικειμενική, επαληθεύσιμη και, φυσικά, οριστική. Μ' άλλα λόγια, εφόσον τα κριτήρια είναι πάντοτε τα ίδια, η αξιολόγηση ενός λογοτεχνικού έργου ή ενός ολόκληρου είδους παραμένει κι αυτή πάντοτε απαράλλαχτη. Για παράδειγμα, αυτό ίσχυε σε παλαιότερες εποχές, όταν η αξιολόγηση όλων ανεξαρτήτως των λογοτεχνικών έργων γινόταν με βάση τους κλασικούς· αλλά και σε πιο πρόσφατα χρόνια, υπήρξαν κριτικοί που αναζήτησαν την αξία ενός λογοτεχνικού έργου αποκλειστικά μέσα στο κείμενο, χωρίς καμία αναφορά έξω απ' αυτό.

Από την άλλη πλευρά, η άποψη που τείνει να επικρατήσει σήμερα, είναι ότι τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να αξιολογηθούν με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αυτό μπορεί να σημαίνει δύο διαφορετικά πράγματα: πρώτον, ότι κάθε έργο θα πρέπει να κριθεί με βάση τους δικούς του ειδικούς όρους (και πράγματι, υπάρχουν πολλοί μελετητές που πιστεύουν ότι ως ένα βαθμό, το έργο είναι εκείνο που θα αποκαλύψει τα κριτήρια με τα οποία πρέπει να αξιολογηθεί)· και, δεύτερον, ότι κάθε δεδομένο έργο είναι δυνατόν να εκτιμηθεί με βάση ποικίλους τρόπους.

Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής θεωρούν την αισθητική αξία ως αποτέλεσμα των σχέσεων του λογοτεχνικού έργου με στοιχεία ή παράγοντες εξωτερικούς προς αυτό, όπως είναι ο αναγνώστης/κριτικός που αξιολογεί, η ιστορική συγκυρία, το γενικότερο πνεύμα της εποχής κτλ. Με αυτά τα δεδομένα, η αποτίμηση ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι ποτέ τελεσίδικη αλλά έχει σχετική μόνο αξία και είναι έγκυρη σε σχέση με μια συγκεκριμένη αλληλουχία καταστάσεων. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχουν στη λογοτεχνία νόμοι με κα-

θολική ισχύ ούτε συνταγές επιτυχίας. Ακόμη και τα έργα που έχουν θεωρηθεί ως διαχρονικά αριστουργήματα, αξιολογούνται ίσως θετικά σε όλες τις εποχές αλλά για διαφορετικούς κάθε φορά λόγους.

Η τελευταία αυτή άποψη βρίσκεται, κατά πάσα πιθανότητα, πολύ πιο κοντά στην αλήθεια. Αρκεί να αναλογιστούμε πόσο έχουν αλλάξει στη διάρκεια των αιώνων ορισμένα από τα κριτήριά μας για την αξιολόγηση της λογοτεχνίας: για παράδειγμα, από την εποχή του ρομαντισμού και μετά επιβραβεύουμε τη φαντασία, τη δημιουργικότητα, το ταλέντο, την πρωτοτυπία και τους νεοτερισμούς του δημιουργού· αντίθετα, στην αρχαιότητα, η λογοτεχνία στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στη μίμηση. Μ' άλλα λόγια, ένα λογοτεχνικό έργο πρέπει να κρίνεται μέσα από ένα συσχετισμό αξιών και κριτηρίων: της εποχής ή του πολιτισμού στον οποίο ανήκει και της εποχής ή του πολιτισμού που το αξιολογεί.

Συνεπώς, η αξιολόγηση είναι μια διαδικασία η οποία εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Η αισθητική αξία ενός λογοτεχνικού έργου δεν έγκειται σε μιαν απλή υποκειμενική κρίση· ούτε, όμως, υπάρχει καθαυτό ομορφιά, που να είναι ορατή σε όλους. Γενικότερα, η όποια αξιολογική ή αισθητική κρίση δεν είναι δυνατόν να απομονωθεί ούτε από το άτομο που την εκφέρει αλλά ούτε από τις συγκεκριμένες περιστάσεις εκφοράς της. Η αισθητική αξία είναι μια κατηγορία λίγο πολύ σχετική, ασταθής και ιστορικά εξαρτημένη, όπως και η ίδια η λογοτεχνία. Ας μην ξεχνάμε ότι αξιολογώ ένα έργο σημαίνει εκφράζω — έστω και έμμεσα — την άποψη μου για την ίδια τη λογοτεχνία στο σύνολό της. Κάθε αξιολογικό σύστημα στηρίζεται σε μια θεωρία, έστω και αν δεν το ομολογεί ανοιχτά· συνεπώς, εξετάζοντας ένα τέτοιο σύστημα μπορεί κανείς να συλλάβει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το λογοτεχνικό φαινόμενο όχι μόνο ένας συγκεκριμένος κριτικός αλλά μια ολόκληρη εποχή. Σε τελευταία ανάλυση, μπορούμε να πούμε ότι η αξιολόγηση — όπως και η κριτική — είναι μια διαδικασία αμφίδρομη, η οποία μας αποκαλύπτει εξίσου πολλά στοιχεία όχι μόνο για το αντικείμενο που αξιολογείται αλλά και για το υποκείμενο που αξιολογεί.]

(Βλ. Ανάγνωση, Αναγνώστης, Διακειμενικότητα, Πολυσημία)

Εσωτερικός μονόλογος

Ο όρος «εσωτερικός μονόλογος» χρησιμοποιείται εδώ και ένα αιώνα περίπου, για να δηλωθεί μια συγκεκριμένη τεχνική της πεζογραφίας. Κύριος στόχος της τεχνικής αυτής είναι να φέρει στην επιφάνεια την αδιάκοπη ροή σκέψεων, εικόνων, αναμνήσεων, συνειρμών και εντυπώσεων που διασχίζουν την ψυχή και το νου του ήρωα, σαν να ήταν δυνατόν να διατυπωθούν όλα αυτά σε λόγο αυτόματα, τη στιγμή ακριβώς που γεννιούνται. Πρόκειται για ένα εντελώς ιδιόμορφο είδος αφηγηματικού λόγου, που δίνει την εντύπωση ότι προσπαθεί να μας εισαγάγει στην εσώτερη ζωή του ήρωα, σαν να μην είχαμε κανενός είδους συγγραφική παρέμβαση: ακόμη και η συντακτική οργάνωση του λόγου είναι υποτυπώδης, σα να μιλά πραγματικά το υποσυνείδητο.

Από γλωσσικής πλευράς, ο εσωτερικός μονόλογος προϋποθέτει μια γραφή ελλειπτική, ασυνεχή, διακοπτόμενη και αντιφατική. Είναι λόγος που δε στοχεύει στην επικοινωνία και, συνεπώς, η όποια πληροφορία παρέχεται με τρόπο υπαινικτικό και φευγαλέο και ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει τα κενά (από την άποψη αυτή, δεν είναι τυχαίο ότι στην αρχή ο εσωτερικός μονόλογος συνδέθηκε αρκετά στενά με το συμβολισμό). Είναι πολύ πιθανό να προκαλέσει σύγχυση στον αναγνώστη, διότι σε πολλά σημεία μοιάζει με τον ευθύ λόγο· παράλληλα, όμως, δεν υπάρχει κανενός είδους εισαγωγική φράση και τα τυπογραφικά στοιχεία (π.χ. εισαγωγικά, παύλες) του ευθύ λόγου απουσιάζουν. Τέλος, η χρήση του δεύτερου προσώπου σε μερικές περιπτώσεις, καθώς και κάποια ρητορικά ερωτήματα που ενδέχεται να διατυπωθούν, μπορούν κι αυτά να προκαλέσουν προβλήματα κατανόησης.

James Joyce (1882-1941): με τη χρησιμοποίηση της τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου στο μυθιστόρημά του Οδυσσέας (1922), ο Ιρλανδός συγγραφέας λειτούργησε ως πρότυπο για αρκετούς Έλληνες πεζογράφους.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον στην περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου παρουσιάζει το ζήτημα του χρόνου. Πράγματι, καθώς έχουμε να κάνουμε με ένα υλικό ασυνεχές και αποσπασματικό, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον μοιάζουν να συμπλέκονται σε ένα αξεδιάλυτο μίγμα και ο χρόνος εμφανίζεται κατακερματισμένος· παύει, δηλαδή, να αποτελεί ένα εύπλαστο στοιχείο στη διάθεση του αφηγητή και το γεγονός ότι εξακολουθεί να κυλά δηλώνεται μόνο από τη διαδοχή των λέξεων επάνω στο χαρτί. Καθώς μάλιστα ο γραμματικός χρόνος εκφοράς είναι συνήθως ο ενεστώτας, σχηματίζουμε την εντύπωση ότι βρισκόμαστε σε ένα συνεχές «τώρα». Μ' άλλα λόγια, εξαιτίας ακριβώς της έλλειψης οποιασδήποτε προσπάθειας για λογική επεξεργασία ή γλωσσική οργάνωση του λόγου, ο εσωτερικός μονόλογος μας προσφέρει την ψευδαίσθηση ότι ο χρόνος που μεσολαβεί ανάμεσα στην παραγωγή και την «καταγραφή» του λόγου είναι μηδενικός, ή τουλάχιστον τείνει προς το μηδέν (κι αυτή είναι μια σημαντική διαφοροποίηση σε σχέση με την απλή αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο).

Από ιστορικής πλευράς, φαίνεται ότι ο πρώτος που εφάρμοσε τη νέα τεχνική στην πράξη, υπήρξε ο Γάλλος συγγραφέας E. Dujardin, το 1887. Ο ίδιος είναι, άλλωστε, που προσπάθησε πρώτος να προσεγγίσει τον εσωτερικό μονόλογο και θεωρητικά, σε μια μελέτη που δημοσίευσε το 1931, κι ενώ είχε στο μεταξύ προηγηθεί η υποδειγματική χρήση της νέας τεχνικής από τον Ιρλανδό συγγραφέα James Joyce (*Οδυσσέας*, 1922). Μάλιστα, όπως ο ίδιος ο Joyce ομολογεί, οφείλει πολλά στον Dujardin.

Μιλώντας γενικότερα, πάντως, θα πρέπει να συνδέσουμε την εμφάνιση του εσωτερικού μονολόγου με το ευρύτερο κίνημα του μοντερνισμού, που εκδηλώθηκε κάπου ανάμεσα στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, φέρνοντας σημαντικές αλλαγές σε όλες τις μορφές τέχνης. Ειδικά σε ό,τι αφορά το μυθιστόρημα, που μας ενδιαφέρει πιο άμεσα εδώ, αρκεί να αναφέρουμε ορισμένους από τους πιο σημαντικούς συγγραφείς της εποχής, όπως π.χ. τους Γάλλους Marcel Proust (*Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, 1913-1927) και André Gide (*Οι κιβδηλοποιοί*, 1925), τον Ιρλανδό James Joyce (*Οδυσσέας*, 1922), το Γερμανό Thomas Mann (*Το μαγικό βουνό*, 1924) και την Αγγλίδα Virginia Woolf (*Η κυρία Dallaway*, 1925, *Τα κύματα*, 1931), για να αντιληφθούμε ότι το λογοτεχνικό αυτό είδος γνωρίζει βαθιές μεταβολές: αποβάλλοντας το ρεαλιστικό και νατουραλιστικό του υπόβαθρο, έχει στραφεί προς ένα είδος υποκειμενικού ή και ψυχολογικού ρεαλισμού· την ίδια στιγμή, οι συγγραφείς έχουν ανακαλύψει νέες τεχνικές, όπως για παράδειγμα την προσωπική, υποκειμενική αλλά και την πολλαπλή αφήγηση, φτάνοντας στη λεγόμενη στοχαστική πεζογραφία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται και ο εσωτερικός μονόλογος, ως μια προσπάθεια να αποδοθεί ο εσωτερι-

κός δυναμισμός του ανθρώπου και τα άμεσα δεδομένα της συνείδησής του, στην πιο καθαρή μορφή τους, χωρίς κανενός είδους διαμεσολάβηση. Από την άποψη αυτή, ο εσωτερικός μονόλογος εκφράζει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο το περιεχόμενο της συνείδησης και καλεί τον αναγνώστη να συμμετάσχει ενεργά στα «δρώμενα».

Το γεγονός ότι ο εσωτερικός μονόλογος αποτελεί μιαν απ' τις πολλές συνιστώσες του μοντερνισμού στην πεζογραφία και στην ουσία σημάδεψε μια συγκεκριμένη εποχή, αποδεικνύεται και από την τύχη που είχε στα κατοπινά χρόνια. Πράγματι, με τον καιρό, και ιδιαίτερα στη μεταπολεμική περίοδο, ο εσωτερικός μονόλογος έπαψε σταδιακά να αποτελεί ένδειξη νεοτερισμού και η χρήση του άλλαξε: λιγοστά και μάλλον ελάσσονα είναι πλέον τα έργα που στηρίζονται αποκλειστικά στην τεχνική αυτή· αντίθετα, παρουσιάζεται όλο και πιο συχνά το φαινόμενο διάφορες μορφές εσωτερικού μονολόγου να ενσωματώνονται σε αφηγηματικά έργα κάθε είδους. Μ' άλλα λόγια, σιγά σιγά, ο εσωτερικός μονόλογος μεταβλήθηκε σε μιαν από τις πολλές τεχνικές της πεζογραφίας.

Ειδικά σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του εσωτερικού μονολόγου στη χώρα μας, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι η καθυστέρηση υπήρξε πολύ μικρή: μέσα στη δεκαετία του 1930, έχουμε σχεδόν παράλληλα τόσο τη θεωρητική παρουσίαση της νέας τεχνικής μέσα από μια σειρά σημειωμάτων, άρθρων και μεταφράσεων, όσο και τις πρώτες απόπειρες εφαρμογής της από Έλληνες πεζογράφους. Αυτή η άμεση εκδήλωση ενδιαφέροντος θα πρέπει να αποδοθεί στο ιδιόμορφο πνευματικό κλίμα της εποχής, που ήταν ανοικτό και δεκτικό σε κάθε νεοτερισμό.

Στέλιος Ξεφλούδας (1901-1984): υπήρξε ένας από τους εισηγητές του εσωτερικού μονολόγου στη νεοελληνική πεζογραφία.

Ήδη, λοιπόν, από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930, έργα συγγραφέων όπως ο E. Dujardin, ο James Joyce, η Virginia Woolf, ο Marcel Proust, ο André Gide, ο Reiner-Maria Rilke κ.ά., μεταφράζονται στα ελληνικά — έστω και αποσπασματικά — από πνευματικούς ανθρώπους, λογοτέχνες και κριτικούς (π.χ. Τάκης Παπατσώνης, Νικόλαος Γαβριήλ Πεντζίκης, Γιώργος Δέλιος κ.ά.). Οι μεταφράσεις αυτές δημοσιεύονται κυρίως στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής και συνήθως συνοδεύονται από κάποια εισαγωγή ή ένα σημείωμα, προκειμένου να ενημερωθεί ο αναγνώστης γι' αυτό το νέο είδος αφήγησης. Εξάλλου, το πλέον εμπεριστατωμένο άρθρο για τον εσωτερικό μονόλογο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Κύκλος* (τεύχ. 4, Ιούνιος 1933), δυο μόλις χρόνια μετά τη μελέτη του Dujardin, και υπογράφεται από το Δημήτρη Μετζέλο, έναν πολλά υποσχόμενο κριτικό, που δυστυχώς πέθανε λίγο αργότερα, σε νεαρή ηλικία (ο ίδιος δημοσίευσε και το πρώτο σημαντικό άρθρο για τον υπερρεαλισμό στη χώρα μας).

Όσο για τις πρώτες απόπειρες να εισαχθεί και πρακτικά η νέα τεχνική στη νεοελληνική πεζογραφία, σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι λογοτεχνικοί κύκλοι της Θεσσαλονίκης και πιο συγκεκριμένα η ομάδα του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*, με πρωτοπόρους το Στέλιο Ξεφλούδα (*Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, 1930, *Εσωτερική συμφωνία*, 1932) και το Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη (*Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, 1935, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, 1938 [δημοσίευση 1944]). Ειδικά ο πρώτος θέλησε να τοποθετηθεί και θεωρητικά απέναντι στον εσωτερικό μονόλογο, δηλώνοντας ότι επιχειρεί να εκφράσει «τον εσωτερικό κόσμο, τις εσωτερικές καταστάσεις που περνούν μέσα μας σα μια μουσική που διαλύεται στο άπειρο», ενώ παρέμεινε πιστός στην τεχνική αυτή μέχρι το τέλος της ζωής του. Επίσης, είναι γενικά αποδεκτό ότι από τη νέα τεχνική εμπνεύστηκαν πολύ γρήγορα και άλλοι πεζογράφοι, όπως η Μέλπω Αξιώτη (*Δύσκολες νύχτες*, 1938), ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος κι ο Γιώργος Δέλιος, αν και στην εκτίμηση αυτή δε συμφωνούν όλοι οι μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Εξάλλου, σε πιο πρόσφατα χρόνια, μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ο εσωτερικός μονόλογος χρησιμοποιήθηκε σε διάφορες μορφές από αρκετούς πεζογράφους, όπως για παράδειγμα από τον Αλέξανδρο Κοτζιά, την Κωστούλα Μητροπούλου κ.ά.

Συμπεραίνοντας, μπορούμε να πούμε ότι η τεχνική του εσωτερικού μονολόγου δε βοήθησε τη νεοελληνική λογοτεχνία να δημιουργήσει μεγάλα αριστουργήματα, πράγμα που αναμφίβολα κατόρθωσαν η αγγλοσαξονική και σε μικρότερο βαθμό η γαλλική παράδοση. Στην προσπάθειά του να εντοπίσει τα αίτια του φαινομένου αυτού, ο Mario Vitti αναφέρεται στην καθυστέρηση με την οποία έφθασε η νέα τεχνική στην Ελλάδα, η οποία, αν και μικρή σε σχέση με άλλες περιπτώσεις, υπήρξε οπωσδήποτε καθοριστική, αφού στο μεταξύ ο υπερρεαλισμός είχε προλάβει να απλώσει την κυριαρχία του στην τέχνη. Πράγματι, είναι γεγονός ότι στην Ελλάδα, πολλοί συγγραφείς που εφάρμοσαν τη νέα τεχνική, όπως η Μέλπω Αξιώτη, επηρεάστηκαν εξίσου και από τον υπερρεαλισμό, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να διακρίνουμε με ευκολία πού οφείλονται οι συγκεκριμένες καινοτομίες τους. Μάλιστα, ο Mario Vitti φθάνει στο σημείο να αμφισβητεί αν αυτό που γενικά ονομάζουμε «εσωτερικό μονόλογο» στα έργα της δεκαετίας του 1930, είναι πράγματι εσωτερικός μονόλογος ή μήπως θα έπρεπε να βρεθεί κάποια άλλη ονομασία. Πάντως, δεν προτείνει τίποτε συγκεκριμένο.

(Βλ. Μοντερνισμός, Υπερρεαλισμός, Χαρακτήρας)

Η

Ηθογραφία

Με τον όρο «ηθογραφία» χαρακτηρίζουμε μια τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας, που ξεκινά λίγο μετά το 1880 και συνεχίζεται ως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Όπως φαίνεται και από τις χρονολογίες αυτές, η ηθογραφία συνδέεται άμεσα με τη λογοτεχνική γενιά του 1880, καθώς και με την ανάπτυξη του νεοελληνικού διηγήματος.

Τι ακριβώς σημαίνει «ηθογραφία» όμως; Σε σχέση με τη λογοτεχνία, ο όρος απαντάται για πρώτη φορά το 1770· και στα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα χρησιμοποιείται ήδη με το νόημα που του αποδίδουμε και σήμερα: για να προσδιορίσει μια συγκεκριμένη κατηγορία πεζών κειμένων με πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Όλα τα ηθογραφικά κείμενα, λοιπόν, έχουν ως βασικό τους στόχο την όσο το δυνατόν πιο πιστή παρουσίαση της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο και στο ελληνικό χωριό, με τις τοπικές παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα, καθώς και τις συνήθειες, το χαρακτήρα και τη νοοτροπία του απλού ελληνικού λαού. Οι ήρωες της ηθογραφικής πεζογραφίας είναι σχεδόν πάντα οι απλοί άνθρωποι της υπαίθρου.

Η ηθογραφία είναι ένα φαινόμενο καθαρά ελληνικό. Σε σχέση με τα όσα συμβαίνουν την εποχή εκείνη στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, μπορούμε να πούμε ότι η ηθογραφία είναι η ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού και, ως ένα βαθμό, του νατουραλισμού. Παράλληλα, έχει επηρεαστεί από το πνεύμα του θετικισμού, καθώς και από την επιστήμη της λαογραφίας, που αρχίζει να αναπτύσσεται στη χώρα μας από το 1870 και μετά, με κυριότερο εκπρόσωπο το Νικόλαο Πολίτη.

Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1857-1911): παρ' όλο που ξεκίνησε να γράφει μυθιστορήματα, έγινε γνωστός κυρίως για τα διηγήματά του, χάρη στα οποία αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους ηθογράφους της νεοελληνικής κοινωνίας της εποχής του.

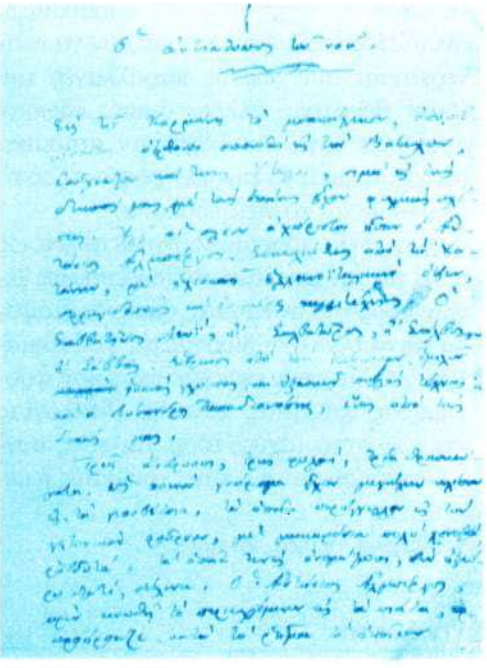
Από πλευράς λογοτεχνικής, το έργο που προετοιμάζει το έδαφος για την ηθογραφική

πεζογραφία, είναι το μυθιστόρημα του Δημήτριου Βικέλα *Λουκής Λάρας*, που δημοσιεύεται το 1879. Η ηθογραφία, όμως, γεννιέται πραγματικά το 1883, όταν το περιοδικό *Εστία*, ένα από τα πλέον σημαντικά της εποχής, προκηρύσσει διαγωνισμό για συγγραφή διηγήματος «με θέμα ελληνικό». Ο διαγωνισμός αυτός κινεί το ενδιαφέρον πολλών νέων πεζογράφων, καθώς και των άλλων περιοδικών και εφημερίδων της εποχής, που αρχίζουν να ζητούν συνεχώς ελληνικά διηγήματα για δημοσίευση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, μέσα στην πενταετία 1883-1888, να εμφανιστούν όλοι οι σχεδόν οι σημαντικοί εκπρόσωποι της ηθογραφίας: καταρχήν ο Γεώργιος Βιζυηνός, που θεωρείται ο βασικός εισηγητής του ηθογραφικού διηγήματος, καθώς και οι Γεώργιος Δροσίνης, Μιχαήλ Μητσάκης, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Κώστας Κρυστάλλης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Χρήστος Χρηστοβασίλης, Ιωάννης Κονδυλάκης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Γιάννης Βλαχογιάννης, Αργύρης Εφταλιώτης κ.ά.

Οι ηθογράφοι καλλιέργησαν σχεδόν αποκλειστικά το διήγημα και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συνέβαλαν αποφασιστικά στην ανάπτυξη του είδους και στην καθιέρωσή του στη νεοελληνική λογοτεχνία. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της ηθογραφίας, θα πρέπει να σημειώσουμε τα εξής:

— τα ηθογραφικά διηγήματα χαρακτηρίζονται συνήθως από έναν έντονο λυρισμό και εμπνέονται σε πολύ μεγάλο ποσοστό από τα προσωπικά βιώματα και τις εμπειρίες των ίδιων των συγγραφέων· πολύ συχνό, μάλιστα, είναι το φαινόμενο κάθε πεζογράφος να χρησιμοποιεί τον τόπο καταγωγής του ως πλαίσιο για τα έργα του

— οι περισσότεροι συγγραφείς αρέσκονται στην εθιμογραφία και τη λαογραφία, στην αναλυτική δηλαδή καταγραφή των εθίμων και των ηθών του λαού, που πολλές φορές αποβαίνει σε βάρος της λογοτεχνικής αξίας των έργων τους (υπάρχουν π.χ. διηγήματα που απλώς καταγράφουν έθιμα, χωρίς να πετυχαίνουν τίποτε περισσότερο)· σε άλλες περιπτώσεις, βέβαια, όταν τα έθιμα εντάσσονται φυσιολογικά στον αφηγηματικό κορμό και στο μύθο του διήγματος, το αποτέλεσμα είναι πολύ επιτυχημένο



Αυτόγραφο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη· πρόκειται για απόσπασμα από το διήγημα Ο αντίκτυπος του νου.

— δεν πρέπει να απορούμε που το ελληνικό διήγημα συνδέθηκε σχεδόν αμέσως με την απεικόνιση της ζωής στην ύπαιθρο και το χωριό· στα τέλη του 19ου αιώνα, αυτή είναι η κυρίαρχη εικόνα ελληνικής ζωής (αστική ζωή δεν έχει πραγματικά αρχίσει να υπάρχει στην Ελλάδα)

— η γενιά του 1880 συνδέεται με το γλωσσικό ζήτημα, στο οποίο πήρε θέση υπέρ του δημοτικισμού· δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ηθογραφικό διήγημα συνιστά την πρώτη συστηματική προσπάθεια για συγγρα-

φή πεζών λογοτεχνικών έργων στη δημοτική γλώσσα (σ' αυτό βοήθησε και το γεγονός ότι οι ήρωες είναι άνθρωποι του λαού, που φυσικά μιλούν μεταξύ τους στη δημοτική, χρησιμοποιώντας τους γλωσσικούς ιδιωματισμούς της περιοχής τους, τους οποίους οι συγγραφείς ενδιαφέρονται να αναπαράγουν πιστά)

— υπάρχουν αρκετοί ηθογράφοι συγγραφείς που το έργο τους δεν παρουσιάζει ουσιαστική εξέλιξη και μοιάζουν να επανέρχονται συνεχώς σε παραλλαγές του ίδιου θέματος· άλλοι, όμως, έδωσαν σπουδαία έργα και οδήγησαν σταδιακά στο πέρασμα από την ηθογραφία προς το ρεαλισμό και το νατουραλισμό

— η ηθογραφία χρησιμοποιήθηκε συχνά ως μέσο για την επίτευξη στόχων εντελώς ξένων προς τη λογοτεχνία, όπως τα διάφορα ηθικοπλαστικά διδάγματα, η συστηματική καλλιέργεια ενός πατριωτικού φρονήματος και μιας εθνικής ιδεολογίας κτλ.· κι αυτό ισχύει τόσο για τους συγγραφείς όσο και για τους κριτικούς ή μελετητές

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Ημερολόγιο

Με τον όρο «ημερολόγιο» εννοούμε τη συστηματική καταγραφή από ένα άτομο των πιο σημαντικών γεγονότων της προσωπικής του ζωής, καθώς και της δημόσιας ζωής της εποχής του. Πρόκειται για μια συνήθεια που οι απαρχές της χάνονται στα βάθη των αιώνων.

Το ημερολόγιο είναι κείμενο με προσωπικό χαρακτήρα. Κατά κανόνα, δηλαδή, δε γράφεται για να δημοσιευθεί ή για να διαβαστεί από άλλους πλην του ίδιου του συγγραφέα του. Γι' αυτό και χαρακτηρίζεται από ελλειπτική ή και συνθηματική πολλές φορές γραφή, ενώ περιέχει σχόλια, παρατηρήσεις, κρίσεις, σκέψεις και, γενικά, μια προσωπική και υποκειμενική καταγραφή όλων όσων απασχολούν το άτομο που κρατά το ημερολόγιο. Από την άποψη αυτή, διαφέρει από την αυτοβιογραφία, όπου ο συγγραφέας παρουσιάζει τη ζωή του σε συνεχή αφήγηση, χωρίς κενά και με ειρμό, με στόχο να διαβαστεί και να γίνει κατανοητή από τους άλλους.

Γ. Σεφέρης (1900-1971): Το προσωπικό του ημερολόγιο, που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, έχει εκδοθεί σε πολύτομη σειρά με το γενικό τίτλο Μέρες.

Όπως είναι φυσικό, τα ημερολόγια διάσημων ανθρώπων της τέχνης, των γραμμάτων ή της επιστήμης, καθώς και των δημοσίων προσώπων γενικά, προξενούν το ενδιαφέρον του κοινού και πολλές φορές δημοσιεύονται μετά από την απαραίτητη επεξεργασία. Τέτοιου είδους κείμενα προσφέρουν συχνά πολύτιμες πληροφορίες όχι μόνο για τα ίδια τα άτομα αλλά και για την εποχή τους. Ειδικά τα ημερολόγια των μεγάλων συγγραφέων ενδιαφέρουν για δύο κυρίως λόγους: από τη μια πλευρά είναι ανεξάντλητες πηγές πληροφοριών και από την άλλη, πολύ συχνά, είναι κείμενα με μεγάλη λογοτεχνική αξία· κι αυτό, γιατί πολλοί συγγραφείς κρατούν ημερολόγιο έχοντας κατά νου ότι είναι πολύ πιθανό να δημοσιευθεί.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, τα πιο διάσημα ημερολόγια είναι, βέβαια, αυτά του ποιητή Γιώργου Σεφέρη, που κατέγραψε συστηματικά σχεδόν ολόκληρη τη ζωή του. Σήμερα, τα ημερόλογια αυτά έχουν δημοσιευθεί σε πολλούς τόμους, με το γενικό τίτλο *Μέρες*. Ακόμη, ο Σεφέρης κρατούσε και πολιτικό ημερολόγιο, το οποίο έχει επίσης δημοσιευθεί σε δύο τόμους και παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, ακριβώς εξαιτίας της θέσης του ποιητή στο ελληνικό διπλωματικό σώμα (ήταν σε θέση να έχει καλή πληροφόρηση για πολλά γεγονότα της εποχής).

Γενικότερα, η γενιά του τριάντα, επηρεασμένη από το μεγάλο Γάλλο συγγραφέα André Gide, χρησιμοποιεί συχνά την ημερολογιακή γραφή. Ο ίδιος ο Γ. Σεφέρης καταφεύγει στο ημερολόγιο, προκειμένου να διασώσει υλικό από την άχαρη καθημερινή ζωή· από εκεί, το υλικό αυτό περνά στα έργα του, που πολύ συχνά έχουν κι αυτά «ημερολογιακή» μορφή (π.χ. τα τρία *Ημερολόγια καταστρώματος*, το μυθιστόρημα *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*). Γενικά, η χρήση της ημερολογιακής γραφής στα λογοτεχνικά έργα είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της γενιάς του τριάντα. Ακόμη και ένας πρωτοποριακός συγγραφέας όπως ο Στέλιος Ξεφλούδας, δεν ξεφεύγει από αυτόν τον κανόνα (*Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού*). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ένα ακόμη είδος ημερολογίου, που έγραψε ο Γιώργος Θεοτοκάς, επίσης επηρεασμένος απ' το Gide. Πρόκειται για το *Ημερολόγιο της Αργώς*, όπου καταγράφεται με τρόπο συστηματικό όλη η διαδικασία της σύνθεσης του ομώνυμου μυθιστορήματος του Θεοτοκά.

(Βλ. Αυτοβιογραφία, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα)

Θέμα

Στην πρώτη και απλούστερη έννοιά του, ο όρος «θέμα» υποδηλώνει το ζήτημα για το οποίο μιλάει ή γράφει κανείς. Βέβαια, η χρήση του όρου για να δηλωθεί το ζήτημα, η ιδέα ή γενικότερα το υλικό στο οποίο βασίζει ένας ποιητής — ένας λογοτέχνης, θα λέγαμε σήμερα — το έργο του, είναι κι αυτή πολύ παλαιά, αφού είναι ήδη ορατή στη «Ρητορική» του Αριστοτέλη. Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε ότι η λέξη «θέμα» εμφανίζεται ως κριτικός όρος μόλις τον 20ό αιώνα (το ίδιο ισχύει και για τους συγγενικούς όρους «θεματογραφία», «θεματολογία», «θεματική», «θεματικό κέντρο» κτλ.). Σε παλαιότερες εποχές, θεωρούνταν περισσότερο δόκιμοι διάφοροι διδακτικής και ηθικοπλαστικής φύσεως όροι, σαφώς ξεπερασμένοι σήμερα (π.χ. «ηθικό δίδαγμα», «κεντρική ιδέα»), οι οποίοι είχαν να κάνουν κυρίως με το σύνολο των ιδεών που περιέχονται σ' ένα λογοτεχνικό έργο.

Η μεταβολή αυτή στην ορολογία συνδέεται με τις εξελίξεις όχι μόνο στη θεωρία της λογοτεχνίας αλλά και στο χώρο της μουσικής, όπου το θέμα ορίζεται ως η βασική αρχή της σύνθεσης. Το γεγονός αυτό διαμόρφωσε τη γραφή ορισμένων μοντερνιστών συγγραφέων, όπως για παράδειγμα του Γερμανού Thomas Mann. Μάλιστα, κάποιοι κριτικοί, επηρεασμένοι από τον τρόπο με τον οποίο ανέπτυξαν και εκμεταλλεύθηκαν το θέμα οι μουσικοί, μιλούν για «θέματα και παραλλαγές» ή για «παραλλαγές σ' ένα θέμα». Η παραλλαγή είναι μια τεχνική σύνθεσης η οποία προέρχεται απ' τη μουσική και έχει ως κύριο στόχο τη δημιουργία μιας καλλιτεχνικής τάξης, μέσα από την εκμετάλλευση ενός θέματος. Ανάμεσα στ' άλλα, έχει χρησιμοποιηθεί στη φιλοσοφία, τη ζωγραφική και, βέβαια, τη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, η παραλλαγή συνιστά μιαν από τις βασικές τεχνικές του μυθιστορήματος του 20ού αιώνα και απαντάται σε συγγραφείς όπως ο Γάλλος Marcel Proust, ο Αυστριακός Hermann Broch, ο Αμερικανός William Faulkner, ο Thomas Mann, ο Τσέχος Milan Kundera κ.ά. Σύμφωνα με τους συγγραφείς αυτούς, ένα θέμα που επανέρχεται συνεχώς σ' ένα έργο δε συνιστά ποτέ απλή επανάληψη, αφού το νόημά του διαφέρει σε κάθε φάση της ανάπτυξής του· συνεπώς, η ταυτότητα κάθε θέματος διαμορφώνεται από το σύνολο των παραλλαγών του.

Η ένταξη του όρου «θέμα» στο σύγχρονο κριτικό λεξιλόγιο προκάλεσε πολλές αντιδράσεις και αντιρρήσεις. Πολλοί υποστήριξαν ότι ένας όρος με τόσο γενικό και ασαφές περιεχόμενο δεν είναι πραγματικά χρήσιμος. Από μία άποψη, αυτό είναι σωστό: δεν υπάρχει σχεδόν κανένα στοιχείο του κειμένου, που με λίγη καλή θέληση να μην μπορεί να χαρακτηριστεί ως θέμα. Επιπλέον, σε ό,τι αφορά τα προβλήματα που παρουσιάζει η

ορολογία, χαρακτηριστική είναι η σύγχυση η οποία επικρατεί διεθνώς, ανάμεσα στους όρους «θέμα» και «μοτίβο». Συνοπτικά, η κατάσταση παρουσιάζεται ως εξής: πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν τους δυο όρους ως ταυτόσημους· άλλοι τους διακρίνουν, θεωρώντας το μοτίβο μικρότερη μονάδα από το θέμα, κάτι σαν «υπο-θέμα», το οποίο έχει μικρότερη σημασία για το κείμενο ως όλο· τέλος, υπάρχουν και αρκετοί οι οποίοι αντιμετωπίζουν το μοτίβο ως εξωκειμενική νοηματική μονάδα, σαφώς ευρύτερη από το θέμα.

Η αλήθεια είναι ότι η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ «θέματος» και «μοτίβου» συμπίπτει λίγο πολύ με τη δεύτερη από τις παραπάνω απόψεις. Συνήθως ορίζουμε το θέμα ως μια ιστορία, μικρότερη ή μεγαλύτερη αλλά πάντως ολοκληρωμένη, όπως αυτή υπάρχει πριν και έξω από τη λογοτεχνία ή το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο στο οποίο την εντοπίζουμε· αντίθετα, το μοτίβο είναι μια απλή αφηγηματική μονάδα αυτής της ιστορίας που δεν επιδέχεται περαιτέρω ανάλυση, γι' αυτό και στις περισσότερες περιπτώσεις επισημαίνεται με μια μόνο λέξη.

Η μελέτη της λογοτεχνίας με βάση τα θέματα ονομάζεται «θεματική κριτική» ή «θεματολογία» και μπορεί να πάρει πολλές διαφορετικές μορφές:

- μελέτη της θεματογραφίας ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου· διερεύνηση δηλαδή του αριθμού των θεμάτων που συναντάμε στο έργο αυτό, του τρόπου με τον οποίο τα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, των μεταξύ τους σχέσων, των παραλλαγών τους κτλ.
- μελέτη ενός συγκεκριμένου θέματος ή μιας σειράς θεμάτων σε πολλά διαφορετικά κείμενα και σύγκριση των παραλλαγών που συναντάμε, των τρόπων με τους οποίους χρησιμοποιείται το ίδιο θέμα σε διάφορους συγγραφείς κτλ. (αυτή η περίπτωση βρίσκεται σχετικά κοντά στη λεγόμενη *διακειμενική ανάγνωση*).

Θρήνοι

Οι θρήνοι αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Έχουν ιστορικό χαρακτήρα, γιατί αναφέρονται και έχουν ως θέμα την άλωση (=το «κούρσος») διάφορων πόλεων και ιδίως της Κωνσταντινούπολης. Ο ιστορικός χαρακτήρας των θρήνων τούς εντάσσει στα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται γενικά στο δημόσιο και μάλιστα στον εθνικό βίο.

Η Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση. Οι περισσότεροι από τους θρήνους της δημοτικής μας ποίησης αναφέρονται στην πόλη αυτή.

Οι περισσότεροι και οι σημαντικότεροι θρήνοι έχουν γραφεί για την άλωση της Κωνσταντινούπολης (29 Μαΐου 1453). Το πέσιμο της βασιλεύουσας των πόλεων ήταν φυσικό να συγκλονίσει την ελληνική ψυχή. Το κέντρο του ελληνισμού και της ορθοδοξίας είχε πέσει στα χέρια των απίστων. Η θλίψη, ο πόνος, ο βαθύς συγκλονισμός, η απογοήτευση, όλα αυτά που ένιωσε ο ανώνυμος λαϊκός τραγουδιστής, τα εξέφρασε με τρόπο ζωντανό και γνήσιο, σε μια σειρά δημοτικών τραγουδιών με θρηνητικό χαρακτήρα. Έτσι, με αφορμή το γεγονός της Άλωσης, δημιουργήθηκε ένας κύκλος δημοτικών τραγουδιών που είναι γνωστά με το χαρακτηρισμό «θρήνοι για την Άλωση της Πόλης». Σ' αυτή την

κατηγορία ανήκει και ο γνωστός θρήνος *«Πήραν την Πόλη πήραν την»*.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτών των τραγουδιών είναι ότι ο θρήνος, η θλίψη και ο βαθύς πόνος διαπλέκονται με την ελπίδα, την πίστη και τη βεβαιότητα ότι η χαμένη πόλη θα γυρίσει ξανά στα χέρια των Ελλήνων. Αυτή, ακριβώς, η ελπίδα συντήρησε, στη διάρκεια της πολύχρονης σκλαβιάς, τη βεβαιότητα της ανάστασης και της ελευθερίας.

Οι θρήνοι διαφέρουν από τα μοιρολόγια. Τα μοιρολόγια εκφράζουν το βαθύ πόνο για την απώλεια ενός συγκεκριμένου προσώπου. Αντίθετα, οι θρήνοι εκφράζουν το συγκλονισμό της ελληνικής ψυχής για την απώλεια μιας συγκεκριμένης πόλης.

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μοιρολόγια).

I

In medias res

Ο απλούστερος και ο πιο φυσικός τρόπος να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία, είναι ο εξής: να διατάξει και να παρουσιάσει τα γεγονότα σύμφωνα με τη χρονική τους σειρά και τάξη. Μια τέτοια αφήγηση λέμε ότι έχει ως προς την πλοκή το χαρακτηριστικό της χρονικής αλληλουχίας.

Όμως η αφήγηση που παρουσιάζει τα πράγμα με τη σειρά που έγιναν δεν εξασφαλίζει πάντα και το μέγιστο αναγνωστικό ενδιαφέρον. Γι' αυτό, οι συγγραφείς αφηγηματικών κειμένων επινοούν ποικίλες αφηγηματικές τεχνικές, για να κρατήσουν αδιάπτωτο το ενδιαφέρον και την προσοχή του αναγνώστη.

Μια τέτοια τεχνική είναι να αρχίζει ένα κείμενο in medias res. Αυτή η λατινική φράση, μεταφραζόμενη κατά λέξη και κυριολεκτικά σημαίνει: στο μέσο των πραγμάτων, στο μέσο της υπόθεσης, στο μέσο της πλοκής. Δεν πρέπει, όμως, με βάση την κυριολεκτική σημασία, να σχηματίσουμε την εντύπωση ότι η αφήγηση αρχίζει από το μέσο της υπόθεσης. Η ακριβής σημασία του όρου είναι η εξής: η αφήγηση δεν παρακολουθεί τα γεγονότα του μύθου και δεν τα παρουσιάζει στη χρονική τους σειρά και αλληλουχία. Η αφήγηση αρχίζει από το «κέντρο» του μύθου, δηλαδή από το γεγονός που αποτελεί την «καρδιά» της πλοκής· από το πιο ουσιαστικό και το πιο καίριο περιστατικό.

Όταν ένα αφηγηματικό κείμενο αρχίζει in medias res, δημιουργείται στον αναγνώστη ένα αφηγηματικό κενό, δηλαδή κάποια απορία και ορισμένα ερωτηματικά για τα γεγονότα που χρονικά προηγούνται και τα οποία ο αναγνώστης προς το παρόν αγνοεί.

Το αφηγηματικό κενό προκαλεί το ενδιαφέρον και διεγείρει την προσοχή του αναγνώστη, επειδή ακριβώς του δημιουργεί εύλογες απορίες. Στη συνέχεια, βέβαια, οι απορίες και το «κενό» του αναγνώστη αίρονται, γιατί ο συγγραφέας βρίσκει την ευκαιρία, με αναδρομική αφήγηση, να αναφερθεί στα όσα προηγούνται χρονικά. Μ' αυτή την αναδρομική αφήγηση αποκαθίσταται η ομαλή ροή και εξέλιξη του μύθου.

Στο δημοτικό π.χ. τραγούδι *Ο θάνατος του Διγενή*, που έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, η ποιητική αφήγηση αρχίζει in medias res· προβάλλει δηλαδή πρώτο το πιο καίριο γεγονός, που είναι το ψυχομαχητό του Διγενή. Ο αναγνώστης, βέβαια, απορεί: πώς είναι δυνατόν ένας Διγενής να ψυχομαχεί; Η απορία αυτή σταδιακά αίρεται με την αναδρομική αφήγηση του Διγενή, που αναφέρεται στα όσα προηγήθηκαν του ψυχομαχητού.

Το αντίθετο, ακριβώς, του in medias res δηλώνεται με τον επίσης λατινικό όρο ab ovo. Ο όρος αυτός, που οφείλεται στο Λατίνο ποιητή Οράτιο (τον καθιερώνει στο έργο του *Ars Poetica* [=Ποιητική]), κατά λέξη σημαίνει «από το αυγό». Ως λογοτεχνικός όρος, όμως,

δηλώνει μια συγκεκριμένη αφηγηματική αφηγηματική τεχνική ή, απλούστερα, έναν τρόπο να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία σε ένα εκτενές επικό κείμενο ή σε ένα μυθιστόρημα. Συγκεκριμένα, ο όρος αυτός δηλώνει ότι η αφήγηση μιας ιστορίας ξεκινάει απ' την αρχή και παρακολουθεί τα γεγονότα σε μια ευθύγραμμη, λεπτομερειακή και χρονική σειρά και τάξη. Αυτός ο γραμμικός και λεπτομερειακός τρόπος παρουσίασης και γεγονότων σε μιαν αφήγηση δημιουργεί τελικά αφηγηματικό κείμενο κουραστικό, ανιαρό και υπερβολικά εκτενές.

(Βλ. Ιστορία/Πλοκή, Πλοκή, Χρόνος αφηγηματικός)

Ιπποτικά μυθιστορήματα

Ο όρος «ιπποτικά μυθιστορήματα» αναφέρεται σε πέντε συγκεκριμένα κείμενα που μας έχουν σωθεί από την εποχή της φραγκοκρατίας (13ος-15ος αιώνας). Πρόκειται για πέντε μακροσκελή αφηγηματικά ποιήματα, γραμμένα σε στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και σε γλώσσα λαϊκότερη, σε σχέση με άλλα έργα της ίδιας εποχής· Τα ονομάζουμε «ιπποτικά» επειδή και στα πέντε είναι πολύ έντονη η παρουσία του κόσμου της ιπποσύνης και των ιπποτών, όπως τον συναντάμε τα χρόνια εκείνα στη Δυτική Ευρώπη.

Οι συγγραφείς των ιπποτικών μυθιστορημάτων μάς είναι ουσιαστικά άγνωστοι και η έρευνα για τον εντοπισμό τους συνεχίζεται. Από τα στοιχεία που μας παρέχουν τα ίδια τα κείμενα, υποθέτουμε ότι πρόκειται για ελληνικής καταγωγής λόγιους, με πολύ πλούσια παιδεία, τόσο ελληνική όσο και δυτική· κι αυτό, διότι και τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα είναι, βέβαια, γραμμένα σε ελληνική γλώσσα αλλά βασίζονται σε πρότυπα δυτικά, από την ιταλική ή τη γαλλική λογοτεχνία, όπου τέτοιου είδους έργα αφθονούν την εποχή αυτή. Μάλιστα, η σύγχρονη φιλολογική έρευνα έχει εντοπίσει με ακρίβεια ορισμένα από αυτά τα πρότυπα.

Βέβαια, όταν λέμε ότι τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα έχουν γραφεί με βάση συγκεκριμένα δυτικά πρότυπα, αυτό δε σημαίνει ότι πρόκειται για έργα χωρίς ιδιαίτερη αξία. Ορισμένα από αυτά, πράγματι, δεν είναι τίποτε περισσότερο από απλές διασκευές, σχεδόν μεταφράσεις. Υπάρχουν, όμως, και άλλα, στα οποία οι συγγραφείς έχουν αξιοποιήσει με αρκετά δημιουργικό τρόπο τα στοιχεία που άντλησαν από το πρότυπό τους.

Αυτό που χωρίς αμφιβολία κρατούν απ' τα πρότυπά τους και τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα είναι ο πυρήνας της υπόθεσης. Η βασική ιδέα είναι πάντα η ίδια: ένα ζευγάρι ερωτευμένων νέων αναγκάζεται ξαφνικά να χωρίσει και στα χρόνια που ακολουθούν, αναζητούν επίμονα ο ένας τον άλλο· τελικά, έπειτα από πολλές και σκληρές δοκιμασίες και περιπέτειες, ξανασμίγουν για πάντα. Κάθε κείμενο, βέβαια, εμπλουτίζεται με διάφορα επιμέρους στοιχεία και λεπτομέρειες, ενώ συναντάμε αρκετές παραλλαγές σχετικά με την αιτία του ξαφνικού χωρισμού των δύο νέων ή τις περιπέτειες και τις δοκιμασίες της αναζήτησης. Ιδιαίτερα έντονο είναι πάντοτε το ερωτικό στοιχείο· γι' αυτό και πολύ συχνά μιλάμε για «ερωτικά ιπποτικά μυθιστορήματα».

Οι τίτλοι των ιπποτικών μυθιστορημάτων δεν έχουν καμία ιδιαίτερη πρωτοτυπία και περιλαμβάνουν πάντοτε τα ονόματα των δύο νέων. Τα πέντε ερωτικά ιπποτικά μυθιστορήματα που μας έχουν σωθεί είναι τα εξής:

- *Λίβιστρος και Ροδάμνη*
- *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη*
- *Φλώριος και Πλατζιαφλώρα*
- *Ιμπέριος και Μαργαρώνα*
- *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα*

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στα κείμενα αυτά είναι ότι αντανακλούν με πολύ πετυχημένο τρόπο τον ετερόκλητο κόσμο της Φραγκοκρατίας, στον οποίο αναμειγνύονται η ανατολή και η δύση, το βυζαντινό και το νεοελληνικό, το παλαιό και το νέο κτλ. Η ονομασία «ιπποτικά» τονίζει ίσως υπερβολικά ένα μόνο

από αυτά τα στοιχεία. Στην πραγματικότητα, τα πέντε έμμετρα ιπποτικά μυθιστορήματα χαρακτηρίζονται από επιδράσεις:

- δυτικές (π.χ. το στοιχείο της αναζήτησης και της περιπέτειας, η ολοκληρωτική υποταγή των ηρώων στον έρωτα, οι μονομαχίες και τα κονταροχτυπήματα και γενικά ο κόσμος της ιπποσύνης κτλ.)
- λόγιες (π.χ. οι «εκφράσεις», δηλαδή οι λόγιες μακροσκελείς περιγραφές χώρων, αντικειμένων, έργων τέχνης κτλ.)
- ανατολικές (π.χ. όλα στοιχεία από τον κόσμο της φαντασίας και του παραμυθιού, όπως οι μάγισσες, οι φοβεροί δράκοι, τα δαχτυλίδια με τις μαγικές δυνάμεις κτλ.)
- νεοελληνικές (π.χ. ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η γλώσσα και, κυρίως, η παρουσία ολόκληρων δημοτικών τραγουδιών, όπως είναι τα καταλόγια και τα μοιρολόγια, που παρεμβάλλονται στην αφήγηση).

Τέλος, σε ό,τι αφορά την ποιότητα και τη λογοτεχνική αξία των πέντε ιπποτικών μυθιστορημάτων, μια απλή σύγκριση αποδεικνύει ότι τα κείμενα αυτά είναι αρκετά άνισα. Ήδη αναφέραμε ότι κάποια είναι απλές διασκευές, αν όχι μεταφράσεις. Το ίδιο ισχύει και για το στίχο, που άλλοτε είναι πολύ καλά επεξεργασμένος και άλλοτε όχι, καθώς και για τη γλώσσα, που ανάλογα με το κείμενο, ενδέχεται να τείνει προς τη λόγια ή προς την απλή νεοελληνική. Εξάλλου, σε ορισμένα ιπποτικά μυθιστορήματα παρατηρούμε περίπλοκες αφηγηματικές τεχνικές, καθώς και μια προσπάθεια να αποδοθεί καλύτερα η ψυχολογία των ηρώων. Σε γενικές γραμμές, πάντως, η αξία των έργων αυτών είναι περισσότερο ιστορική και γλωσσική παρά λογοτεχνική.

Ιστορία λογοτεχνίας

Ιστορίες λογοτεχνίας ονομάζουμε τα έργα που μελετούν ιστορικά τη λογοτεχνία. Πρόκειται, δηλαδή, για επιστημονικά έργα, που ακολουθούν τις μεθόδους της ιστοριογραφίας· αντικείμενό τους, όμως, δεν είναι τα ιστορικά γεγονότα γενικά αλλά τα όσα συμβαίνουν στο χώρο της λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, μια ιστορία λογοτεχνίας εξετάζει την εξέλιξη της λογοτεχνίας σε δεδομένο χώρο και χρόνο, τη διαίρεσή της σε περιόδους, γενιές, σχολές, ρεύματα και κινήματα, τους αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς και τα μεγάλα έργα κάθε περιόδου, τους ελάσσονες δημιουργούς κτλ. Εννοείται, βέβαια, ότι για να μελετήσει και να αναλύσει όλα αυτά τα στοιχεία, ο ιστορικός της λογοτεχνίας λαμβάνει επίσης υπόψη του τη γενική ιστορία, την ιστορία των άλλων μορφών τέχνης, καθώς και τις ευρύτερες πνευματικές και πολιτισμικές αναζητήσεις κάθε εποχής και κοινωνίας· διότι η λογοτεχνία επηρεάζεται από όλους αυτούς τους χώρους αλλά και τους επηρεάζει.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, οι πιο γνωστές και έγκυρες ιστορίες είναι τρεις: η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Κ. Θ. Δημαρά, καθώς και τα ομότιτλα έργα των Λίνου Πολίτη και Mario Vitti. Παρά την προσπάθεια κάθε ιστορικού για αντικειμενικότητα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι καθένα από τα τρία αυτά έργα δίνει μια κάπως διαφορετική εικόνα της λογοτεχνίας μας.

Ιστορία / Πλοκή

Πίσω από τους όρους «ιστορία» και «πλοκή» κρύβεται μια διάκριση, που θεωρείται σήμερα θεμελιώδης για τη μελέτη της λογοτεχνίας, και ειδικά της αφήγησης. Οι εισηγητές της διάκρισης αυτής είναι οι Ρώσοι φορμαλιστές. Πιο συγκεκριμένα, επιθυμώντας να μελετήσουν την εσωτερική οργάνωση των λογοτεχνικών έργων, οι φορμαλιστές απέρριψαν την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Κατά τη γνώμη τους, η διάκριση αυτή αφήνει να εννοηθεί ότι κάθε λογοτεχνικό έργο αποτελείται από δύο

σαφώς διαχωρισμένα στρώματα· στην πράξη, όμως, είναι λάθος να εξετάζουμε το ένα χωριστά από το άλλο, καθώς συνδέονται πολύ στενά μεταξύ τους: το περιεχόμενο μπορεί να εμφανιστεί μόνο μέσα απ' τη μορφή, που αποτελεί την καλλιτεχνική του επένδυση· διαφορετικό περιεχόμενο σημαίνει οπωσδήποτε και διαφορετική μορφή.

Στη θέση, λοιπόν, της διάκρισης μεταξύ μορφής και περιεχομένου, οι φορμαλιστές εισήγαγαν καταρχήν τη διάκριση ανάμεσα στο «υλικό» και την «τεχνική», η οποία αφορά στο σύνολο των λογοτεχνικών κειμένων. Σύμφωνα με τους φορμαλιστές, η διάκριση αυτή είναι μεθοδολογικά πιο σωστή, διότι τα δυο της σκέλη αντιστοιχούν στις δυο φάσεις της δημιουργικής διαδικασίας: την προ-αισθητική και την αισθητική. Μ' άλλα λόγια, το υλικό είναι η «πρώτη ύλη» του λογοτεχνικού έργου, ενώ η τεχνική είναι το σύνολο των αισθητικών αρχών που μετατρέπουν αυτή την πρώτη ύλη σε έργο τέχνης, δηλαδή σε ένα αντικείμενο που μπορεί κανείς να το βιώσει καλλιτεχνικά.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη μελέτη της αφήγησης, αυτή η διάκριση ανάμεσα σε «υλικό» και «τεχνική» παίρνει μια πιο συγκεκριμένη μορφή και καθιερώνεται η διάκριση ανάμεσα σε «ιστορία» και «πλοκή». Σύμφωνα με τους ίδιους τους φορμαλιστές, η ιστορία αποτελείται από μια σειρά γεγονότων, αληθινών ή μυθοπλαστικών, διευθετημένων με βάση τις χρονικό-αιτιολογικές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ τους· πλοκή είναι η αφήγηση αυτών των γεγονότων, η οποία αυτόματα συνεπάγεται την καλλιτεχνική τους αναδιάρθρωση, μέσα απ' την κατάργηση των χρονικών και αιτιακών σχέσεων, την προσθήκη σχολίων ή παρεκβάσεων κτλ. Με βάση τον ορισμό αυτό, είναι προφανές ότι η ίδια ιστορία μπορεί να δοθεί μέσα από πολλές διαφορετικές πλοκές, θεωρητικά άπειρες.

Ένας κάπως πιο αυστηρός ορισμός θα ήταν ο εξής: η «ιστορία» είναι μια ακολουθία αφηγηματικών μοτίβων στη χρονολογική τους σειρά, όπως δηλαδή υποτίθεται ότι συνέβησαν στην εξω-κειμενική ή προ-λογοτεχνική «πραγματικότητα». Τα ίδια αυτά μοτίβα, με τον τρόπο που αναδιαρθρώνονται, διατάσσονται και παρουσιάζονται μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, συνιστούν την πλοκή, δηλαδή μια συγκεκριμένη αφηγηματική απόδοση της ιστορίας.

Ένα παράδειγμα μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τα παραπάνω:

– η «ιστορία» των περιπετειών του Οδυσσέα έχει διάρκεια δέκα περίπου χρόνια και μπορούμε να τη βρούμε πολύ εύκολα, βάζοντας σε χρονολογική σειρά όλα όσα του συνέβησαν από τη στιγμή που έφυγε από την Τροία μέχρι την άφιξή του στην Ιθάκη και τη θανάτωση των μνηστήρων (Τροία - Κίκονες - Λωτοφάγοι - Κύκλωπες - Αίολος - Λαιστρυγόνες - Κίρκη - Άδης - Σειρήνες - Σκύλλα και Χάρυβδη - Θρινακρία - Ωγυγία - Νησί των Φαιάκων - Ιθάκη)
– η «πλοκή» της *Οδύσσειας*, δηλαδή του ομηρικού έπους που αφηγείται την παραπάνω «ιστορία», είναι εντελώς διαφορετική· κι αυτό, διότι ο ποιητής αναδιαρθρώνει τα γεγονότα, προκειμένου να επιτύχει τους δικούς του καλλιτεχνικούς και αισθητικούς στόχους (π.χ. για να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή/αναγνώστη, να τονίσει τους χαρακτήρες όπως εκείνος θέλει κτλ.): επιλέγει, λοιπόν, να μας αφηγηθεί τις τελευταίες σαράντα ημέρες από τις περιπέτειες του Οδυσσέα, προσθέτοντας όσα στοιχεία τού είναι απαραίτητα για τη δράση και επινοώντας ένα αφηγηματικό τέχνασμα, για να πληροφορηθούμε τι έχει συμβεί στα προηγούμενα χρόνια (Συμβούλιο των θεών - η Αθηνά στον Τηλέμαχο - ο Τηλέμαχος σε Πύλο και Σπάρτη - ο Ερμής στην Καλυψώ - αναχώρηση του Οδυσσέα από την Ωγυγία - άφιξη στο νησί των Φαιάκων - ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες τις περιπέτειές του - άφιξη στην Ιθάκη - μνηστηροφονία)

Με βάση το παραπάνω παράδειγμα, μπορούμε να κάνουμε δύο ακόμη παρατηρήσεις. Καταρχήν, η πλοκή δείχνει να είναι το κατεξοχήν διακριτικό στοιχείο της αφήγησης· είναι, λοιπόν, απαραίτητη η μελέτη των μηχανισμών και των τεχνικών που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς για την κατασκευή της. Όπως ήδη είχαν παρατηρήσει οι φορμαλιστές, οι μηχανισμοί αυτοί συνήθως αιτιολογούνται με τρόπους ρεαλιστικούς και ο αναγνώστης τούς αποδέχεται χωρίς να παραξενεύεται ή να προβληματίζεται. Για παράδειγμα, στον Όμηρο, ο Οδυσσέας αφηγείται τις παλαιότερες περιπέτειές του για να ικανοποιήσει, υποτίθεται, την περιέργεια των Φαιάκων (στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτό γίνεται για να τις πληροφορηθεί ο αναγνώστης). Υπάρχουν, όμως, και έργα — κυρίως της μοντέρνας λογοτεχνίας — τα οποία παρουσιάζουν τις τεχνικές αυτές στον αναγνώστη απογυμνωμένες, χωρίς να τις αιτιολογούν ρεαλιστικά· με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτουν τις συνθήκες και τους όρους κατασκευής της πλοκής, καθώς και τον τεχνητό χαρακτήρα των λογοτεχνικών έργων.

Το δεύτερο στοιχείο που θα πρέπει να τονίσουμε, είναι ότι η φυσική σειρά της δράσης, η «ιστορία» δηλαδή, δε συμπίπτει ποτέ με την πλοκή. Όλοι οι συγγραφείς την αλλάζουν, για λόγους αισθητικής· αλλά ακόμη και αν ένας δημιουργός ήθελε να αναπαράγει τη σειρά αυτή με απόλυτη ακρίβεια, δε θα το κατόρθωνε: θα ήταν σαν να προσπαθούσε να προβάλει ένα πολύπλοκο σχήμα σε μια ευθεία γραμμή χωρίς να το αλλάξει καθόλου. Ο χρόνος της «ιστορίας» είναι πολυδιάστατος, ενώ ο χρόνος της «πλοκής» γραμμικός (αφού πρόκειται για κείμενο): όλα όσα στην «ιστορία» συμβαίνουν ταυτόχρονα, στην «πλοκή» θα εμφανιστούν αναγκαστικά το ένα μετά το άλλο.

(Βλ. Χρόνος αφηγηματικός).

Κ

Καθαρή ποίηση

Για να κατανοήσουμε τον όρο «καθαρή ποίηση», θα πρέπει να τον συσχετίσουμε με το κίνημα του *συμβολισμού*. Ο συσχετισμός αυτός δικαιολογείται απόλυτα, αν λάβουμε υπόψη ότι η λεγόμενη καθαρή ποίηση προήλθε μέσα από το συμβολισμό· αποτελεί, δηλαδή, ένα είδος *προέκτασης* του συμβολισμού και εκφράζει τα πιο ακραία του όρια.

Είναι, επομένως, αναγκαίο, για να κατανοήσουμε την έννοια της καθαρής ποίησης, να γνωρίσουμε προηγουμένως τα βασικά γνωρίσματα του συμβολισμού.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) και Paul Valéry (1871-1945): οι δύο Γάλλοι ποιητές όχι μόνο καλλιέργησαν την καθαρή ποίηση αλλά και την υποστήριξαν θεωρητικά.

Όπως είναι γνωστό, ο συμβολισμός πρωτοεμφανίζεται στη Γαλλία, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Πρόδρομοι του συμβολισμού θεωρούνται ο Αμερικανός ποιητής Edgar Allan Poe και ο Γάλλος Charles Baudelaire. Δημιουργοί όμως και πρωτεργάτες του συμβολισμού, που γεννήθηκε ως μια αντίδραση στις υπερβολές κυρίως του ρομαντισμού, είναι οι Γάλλοι ποιητές Stephan Mallarmé, Paul Verlain, Arthur Rimbaud και Paul Valéry. Μάλιστα, ο Mallarmé και ο Valéry είναι εκείνοι που θα οδηγήσουν το συμβολισμό στην ακραία του έκφραση, που είναι η λεγόμενη καθαρή ποίηση.

Τρία είναι τα κύρια και τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συμβολισμού, που στην απόλυτη εκδοχή τους συμπίπτουν μ' εκείνα της καθαρής ποίησης:

α) στην ποίηση του συμβολισμού (επομένως και στην καθαρή ποίηση) το πρωταρχικό και το βαρύνον στοιχείο δεν είναι το νόημα, το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος· αντίθετα, το πρωταρχικό στοιχείο είναι η δημιουργία μιας μουσικότητας και μιας υποβλητικής ατμόσφαιρας, στοιχεία που και τα δύο στηρίζονται στους ήχους και στη μελωδικότητα των λέξεων. Η επιδίωξη αυτής της μουσικής και υποβλητικής ατμόσφαιρας αναγκάζει τον ποιητή να επιλέγει προσεκτικά τις λέξεις, να επιδιώκει καινούριους εκφραστικούς τρόπους και να ακολουθεί μια ιδιόρρυθμη σύνταξη. Έτσι, το ποίημα, καθώς στηρίζεται στη μουσικότητα των λέξεων και

της γλώσσας, απευθύνεται πιο πολύ στην ακοή και στο συναίσθημα του αναγνώστη και λιγότερο στη νόηση. Παράλληλα, η ποίηση γίνεται αυτό που θα έπρεπε να είναι, δηλαδή *καθαρή ποίηση* (poésie pure), γεμάτη γοητεία και μαγεία.

β) η ποίηση του συμβολισμού, μια και περιορίζει στο ελάχιστο το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, εκφράζει κυρίως *ψυχικές καταστάσεις* και *διαθέσεις* του ποιητή. Γι' αυτό και η ποίηση αυτή, ιδιαίτερα ως καθαρή ποίηση, δημιουργεί ένα κλίμα ρευστό, θολό και συγκεχυμένο, που συνυπάρχει με μια έντονη διάθεση ρεμβασμού, μελεγχολίας, ονειροπόλησης και μυστικισμού.

γ) για το συμβολιστή ποιητή και για τον οπαδό της καθαρής ποίησης, η γύρω μας αισθητή πραγματικότητα, δηλαδή τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου, δεν έχουν από μόνα τους κανένα ποιητικό ενδιαφέρον. Μπορούν όμως τα πράγματα και τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου να συσχετισθούν με τις ψυχικές καταστάσεις και διαθέσεις του ποιητή. Έτσι, μια γκρίζα, συννεφιασμένη και βροχερή μέρα, κάτι δηλαδή που υπάρχει έξω από τον ποιητή, γίνεται ένα *σύμβολο* που εκφράζει τη δική του γκρίζα και θλιμμένη ψυχική κατάσταση.

Ένα παράδειγμα συμβολιστικής ποίησης (και, συνεπώς, και καθαρής) είναι το ποίημα του Τέλλου Άγρα «Αμάξι στη βροχή» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 270). Πράγματι, το ποίημα αυτό έχει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συμβολισμού και της καθαρής ποίησης:

α) έχει έναν καθαρά μουσικό, υποβλητικό και χαμηλόφωνο τόνο· είναι ποίηση που δε φωνάζει, δε ρητορεύει, δεν έχει τίποτε το ηχηρό και μεγαλόστομο

β) αρέσκεται στη δημιουργία και την έκφραση μιας ρευστής, διάχυτης και ακαθόριστης ποιητικής ατμόσφαιρας

γ) τα πράγματα, τα αντικείμενα, ό,τι υπάρχει έξω από μας (π.χ. η άμαξα στο συγκεκριμένο ποίημα), μεταβάλλονται σε σύμβολα, για να εκφραστούν ψυχικές-συναισθηματικές καταστάσεις

δ) απουσιάζει ολοκληρωτικά η προβολή ιδεών, υψηλών νοημάτων και αφηρημένων εννοιών· η έλλειψη αυτή αναπληρώνεται από την έκφραση ρευστών ψυχικών καταστάσεων

ε) χαρακτηρίζεται από μια τάση προς τη σπάνια και ασυνήθιστη λέξη, τάση που καταλήγει σε επιτήδευση, λεξιθηρία (=αναζήτηση σπάνιων λέξεων, εξεζητημένων εκφράσεων) και μανιέρα (=επιτήδευση στο ύφος)· αυτή η τάση λεξιθηρίας φαίνεται στο συγκεκριμένο ποίημα στις λέξεις *περικοκλάδες βαθουλές, ανώφλια, αγκωνιές, ανεμοπέραστες, έντρομες θύμησες.*

(Βλ. Συμβολισμός).

Κάθαρση

Ο όρος «κάθαρση» καθιερώθηκε από τον Αριστοτέλη («κάθαρσις»). Όπως είναι γνωστό, στο βιβλίο του *Περί Ποιητικῆς*, ο Αριστοτέλης μάς έχει δώσει τον περίφημο ορισμό της τραγωδίας. Η τελευταία λέξη σ' αυτόν τον ορισμό είναι ο όρος «κάθαρση» («...δι' ἐλέου καί φόβου περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»). Βέβαια, η λέξη δε χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Αριστοτέλη. Προϋπήρχε στο λεξιλόγιο της μυστηριακής λατρείας, όπως επίσης και στο λεξιλόγιο της υποτυπώδους για την εποχή εκείνη ιατρικής. Ο Αριστοτέλης, όμως, είναι ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη με μεταφορική σημασία και τη συσχέτισε με το καλλιτεχνικό φαινόμενο γενικά και ειδικά με το θέατρο.

Ο Αριστοτέλης, όμως, παρ' όλο που αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τη λέξη στον καίριο ορισμό του για την τραγωδία, δε φρόντισε ο

ίδιος να επεξηγήσει και να διευκρινίσει με ποιο συγκεκριμένο νόημα (μεταφορικό) χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο στο έργο του. Αυτή η «σιωπή» του Αριστοτέλη είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν διάφορες θεωρίες και ερμηνείες, σχετικά πάντα με την έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης. Θα πρέπει, πάντως, να διευκρινιστεί ότι το κοινό στοιχείο αυτών των διαφορετικών θεωριών είναι ένα και μόνο: όλες γενικά διερευνούν και αναζητούν να φωτίσουν τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη γενικά επενεργεί επάνω στον άνθρωπο/θεατή ή τον άνθρωπο/αναγνώστη. Αυτό, εξάλλου, είναι και το ουσιαστικό θέμα και πρόβλημα που πρώτος έθεσε στον κόσμο ο Αριστοτέλης, χωρίς όμως ο ίδιος να το φωτίσει επαρκώς.

Μια πρώτη άποψη που υποστηρίχθηκε για το νόημα του όρου «κάθαρση» είναι η ακόλουθη: το θέατρο και γενικότερα η τέχνη επενεργεί πάνω στον άνθρωπο λυτρωτικά. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Ε. Π. Παπανούτσος, «η Τέχνη ενεργεί λυτρωτικά· αλαφρώνει το βάρος, ανακουφίζει τον πόνο, μας κάνει να λησμονούμε τα δεινά της ζωής, γιατρεύει τις πληγές της».

Πιο συγκεκριμένα, για την έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης, έχουν διατυπωθεί και οι εξής βασικές θεωρίες και αντιλήψεις:

α) *η παιδαγωγική-ηθική*
Η άποψη αυτή υποστηρίζει ότι ο θεατής της τραγωδίας εξοικειώνεται με δύο επικίνδυνα πάθη, το φόβο και τον έλεο, και μαθαίνει να τα αισθάνεται χωρίς υπερβολές και νοσηρές ακρότητες. Τα όσα δηλαδή έντονα πάθη ζει ο θεατής της τραγωδίας, μαθαίνει να τα μετριάζει και να τα χειραγωγεί ο ίδιος στη ζωή. Επομένως, η τέχνη διαπαιδαγωγεί τον άνθρωπο, τον βελτιώνει, τον κάνει καλύτερο και, τελικά, τον ηθικοποιεί.

β) *η ψυχο-φυσιολογική*
Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ο θεατής της τραγωδίας νιώθει την ψυχή του να πλημμυρίζει από τα έντονα πάθη των ηρώων. Ταυτόχρονα, όμως, η δύναμη της τέχνης σε όλα αυτά τα ψυχοφθαρτικά πάθη ανοίγει και προσφέρει στον άνθρωπο μια εκτονωτική και ανακουφιστική διέξοδο: με το τέλος, τη λύση της τραγωδίας, τα έντονα πάθη που συγκλόνισαν την ψυχή του θεατή, ξεθυμαίνουν και χαλαρώνουν. Στην ψυχή του ανθρώπου αποκαθίσταται και πάλι η ηρεμία, δηλαδή η εσωτερική του καταπράυνση. Έτσι, η τέχνη της τραγωδίας λειτουργεί σα φάρμακο που επαναφέρει την υγεία της ψυχής.

γ) *η ηθικο-αισθητική*
Η θεωρία αυτή πλησιάζει ίσως, περισσότερο απ' τις προηγούμενες, το πραγματικό νόημα της αριστοτελικής κάθαρσης. Υποστηρίζει ότι τα όσα αισθάνεται ο θεατής της τραγωδίας και τα όσα τον συγκλονίζουν είναι πάθη «καθαρμένα», ανήκουν δηλαδή στην περιοχή της καλλιτεχνικής και αισθητικής λειτουργίας. Βοηθούν το θεατή να συλλάβει το βαθύτερο νόημα της ζωής και της μοίρας του ανθρώπου. Δεν τον κατεβάζουν στο επίπεδο των άλογων, των σφοδρών και των τυφλών παθών. Αντίθετα, ο άνθρωπος/θεατής, μέσα από την αισθητική συγκίνηση που νιώθει, υψώνεται σε μιαν ανώτερη ηθική και πνευματική σφαίρα, κατορθώνοντας έτσι να συμφιλιώσει μέσα του τα αντίμαχα στοιχεία της ψυχής του (=το λόγο και το πάθος) και να κερδίσει την εσωτερική του γαλήνη.

Καλβική στροφή (ή καλβικό μέτρο)

Όλες οι ωδές του Κάλβου (συνολικά είκοσι) αποτελούνται από στροφές που η καθεμιά έχει πέντε στίχους. Από το σταθερό αριθμό των στίχων, οι στροφές ονομάστηκαν *πεντάστιχες* ή *καλβικές*.

Σε κάθε καλβική στροφή εφαρμόζεται ένα μετρικό σύστημα που είναι προσωπική επινόηση του Κάλβου. Ο ίδιος ο ποιητής εξηγεί το μετρικό του σύστημα στη λεγόμενη «*Επι-*

σημείωση». Η «επισημείωση» είναι ένα ολιγοσέλιδο κείμενο γραμμένο από τον ίδιο τον Κάλβο, που συνόδευε την πρώτη του ποιητική συλλογή («*Λύρα*», Γενεύη 1824: περιέχει τις δέκα πρώτες ωδές του Κάλβου και στο τέλος την «Επισημείωση»).

Η ΛΥΡΑ.

ΩΔΑΙ

Α. ΚΑΛΒΟΥ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ

ΕΞ

ΖΑΚΥΝΘΙΟΥ.

ΕΝ ΓΕΝΕΒΗ.

Εν τῇ τυπογραφείῳ Guil.° FICK.

ΑΩΚΔ.

Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου στη Γενεύη (1924), που περιλάμβανε δέκα μόνο ωδές.

Αυτόγραφο του Ανδρέα Κάλβου από την ωδή Εις το ιερόν λόχον.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις διευκρινίσεις που μας δίνει ο ίδιος ο ποιητής, σε κάθε καλβική στροφή παρατηρούμε τα εξής:

α) κάθε στροφή αποτελείται σταθερά από πέντε στίχους και το γνώρισμα αυτό δεν παραβιάζεται ποτέ

β) πουθενά δεν υπάρχει το στοιχείο της ομοιοκαταληξίας, την οποία ο Κάλβος θεωρούσε βάρβαρη

γ) το μέτρο είναι κατά βάση ιαμβικό, δηλαδή κάθε μετρικό πόδι είναι συνδυασμός μιας άτονης και μιας τονισμένης συλλαβής (◡—́)

δ) οι τέσσερις πρώτοι στίχοι κάθε στροφής έχουν σταθερό τόνο στην *έκτη συλλαβή* και μπορεί να είναι:

– εξασύλλαβοι οξύτονοι
π.χ. *ὦ φιλτάτη πατρίς*

– επτασύλλαβοι παροξύτονοι
π.χ. *ὦ θαυμασία νῆσος*

– οκτασύλλαβοι προπαροξύτονοι
π.χ. *τοῦ ναοῦ τά παράθυρα*

ε) όταν ο στίχος είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος (όπως ο προηγούμενος), οι δύο τελευταίες συλλαβές (παρά-θυρο) λογίζονται ως μία

στ) όταν όμως ο στίχος είναι εξασύλλαβος οξύτονος, τελειώνει πάντα στην έκτη συλλαβή

π.χ. *Κάθε χέρι, κλαδί*

ζ) ο πέμπτος στίχος κάθε στροφής (λέγεται και αδώνειος) είναι πάντοτε πεντασύλλαβος και η τελευταία λέξη τονίζεται στην παραλήγουσα (παροξύτονος στίχος)

π.χ. *ἄπειρα ἔργα*

Παράδειγμα πεντάστιχης-καλβικής στροφής

μακράν και σκοτεινήν	1
ζωήν τα παλληκάρια	2
μισούν· όνομα αθάνατον	3
θέλουν και τάφον έντιμον	4
αντίς διά στρώμα	5

Αναλυτικός σχολιασμός της στροφής

στ. 1ος: *μα | κράν | και | σκο | τει | νήν*
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6
[επειδή η τελευταία λέξη τονίζεται στη λήγουσα — οξύτονος στίχος —, έχουμε στίχο με έξι συλλαβές]

στ. 2ος: *ζω | ήν | τα | παλ | λη | κά | ρια*
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7
[επτασύλλαβος στίχος παροξύτονος]

στ. 3ος: *μι | σούν· | ό | νο | μα α | θά | να | τον*
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8
[επειδή ο στίχος στην πραγματικότητα είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος, οι δύο τελευταίες άτονες συλλαβές — αθά-νατον — λογίζονται ως μία]

στ. 4ος: *θέ | λουν | και | τά | φον | έ | ντι | μον*
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8
[ο στίχος είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος και οι δύο τελευταίες άτονες συλλαβές λογίζονται ως μία]

γενικό σχόλιο: και οι τέσσερις στίχοι έχουν σταθερό τόνο στην έκτη συλλαβή

στ. 5ος: *α | ντίς | για | στρώ | μα*
1 | 2 | 3 | 4 | 5
[πεντασύλλαβος στίχος παροξύτονος]
(Βλ. Μέτρο).

Καρυωτακισμός

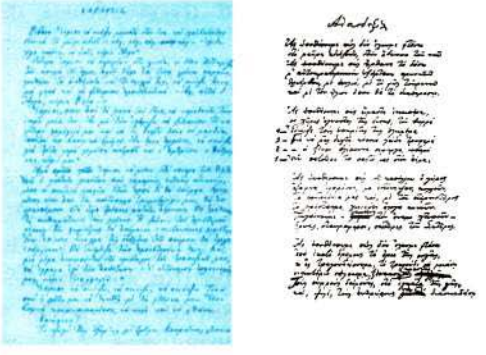
Ο όρος «καρυωτακισμός» έχει προέλθει από το όνομα του ποιητή Κ. Γ. Καρυωτάκη. Με τον όρο αυτό εννοούμε καταρχήν την τάση ορισμένων ποιητών να μιμηθούν και να ακολουθήσουν τους εκφραστικούς τρόπους και, κυρίως, την ποιητική ιδεολογία του Κ. Γ. Καρυωτάκη. Η μίμηση, βέβαια, προϋποθέτει έναν ισχυρό επηρεασμό που άσκησε ο Καρυωτάκης, ιδιαίτερα μετά το τραγικό του τέλος, στους νεότερους ποιητές.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα προαναφερόμενα, ο όρος «καρυωτακισμός» λειτουργεί με μια διπλή έννοια και επενέργεια: πρώτα ως επίδραση και επιρροή του Καρυωτάκη στους μεταγενέστερους ποιητές και, δεύτερον, ως τάση μίμησης της καρυωτακικής ποίησης.

Το ουσιαστικό περιεχόμενο αυτής της ποίησης εκφράζει: υπαρξιακό αδιέξοδο, πνεύμα παρακμής, ηττημένη στάση και όραση απέναντι στη ζωή, πεισιθάνατη διάθεση και μελαγχολία, στάση άρνησης και διαμαρτυρίας με κοινωνικές προεκτάσεις, πνεύμα κριτικής και σαρκασμού για όλα τα συμβαίνοντα στη ζωή.

Κ. Γ. Καρυωτάκης (1896-1928), σε χαλκογραφία του Γιώργου Βαρλάμου: η ποίησή του, σε συνδυασμό με την αυτοκτονία του, επηρέασε έντονα πολλούς δημιουργούς, γεννώντας την τάση που ονομάζουμε καρυωτακισμό.

Όλα, βέβαια, αυτά εκφράζουν την προσωπική και την ποιητική στάση του Καρυωτάκη. Συνιστούν την ποιητική του ιδεολογία. Το τραγικό όμως τέλος της ζωής του όλα αυτά τα στοιχεία τα τύλιξε με τη «γοητεία» ενός μύθου, που σημαίνει ότι τους έδωσε ευρύτερες και δραματικές διαστάσεις.



Δύο αυτόγραφα του Κ. Γ. Καρυωτάκη: «Κάθαρσις» και «Αισιοδοξία»

Νεότεροι μελετητές, μάλιστα, διαπιστώνουν μια επιβίωση και επιρροή του Καρυωτάκη ακόμη και σε πολύ μεταγενέστερες γενιές ποιητών, όπως π.χ. στην ποιητική γενιά του 1970. Το στοιχείο αυτό δείχνει τη μακροβιότητα του «καρυωτακισμού».

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Κείμενο

Με τρόπο όσο το δυνατόν απλούστερο, ο όρος «κείμενο» μπορεί να οριστεί ως σύστημα γραπτών γλωσσικών σημείων που έχει ορισμένη έκταση: από μια μόνο φράση ως ένα ολόκληρο βιβλίο. Επειδή ακριβώς πρόκειται για ένα σύστημα και όχι για μιαν απλή παράθεση γλωσσικών σημείων, κάθε κείμενο έχει τη δυνατότητα να σημαίνει πολύ περισσότερα απ' ό,τι το σύνολο των λέξεων ή των προτάσεων απ' τις οποίες αποτελείται. Με αυτή την έννοια, θα ήταν πολύ δύσκολο να χαρακτηρίσουμε ως κείμενα τα μονολεκτικά γλωσσικά σημεία· το ίδιο ισχύει και για τα σύνολα γραπτών γλωσσικών σημείων που δε συνιστούν οργανωμένα συστήματα, όπως είναι για παράδειγμα τα λεξικά ή οι τηλεφωνικοί κατάλογοι.

Στην κλασική ή παραδοσιακή φιλολογία, ο όρος «κείμενο» ουσιαστικά ταυτίζεται εννοιολογικά με τους όρους «λογοτεχνικό κείμενο» ή «λογοτεχνικό έργο». Γι' αυτό, άλλωστε, και η φιλολογία φροντίζει να ελέγξει τη γνησιότητα του κειμένου και προσπαθεί να το αποκαταστήσει — όσο αυτό είναι δυνατόν — στην αρχική του μορφή και στη συνέχεια να το εκδώσει. Ας μην ξεχνάμε ότι η φιλολογία, στην παραδοσιακή της έννοια, σπανιότατα ασχολείται με κείμενα τα οποία δε θεωρεί λογοτεχνικά.

Σήμερα, όμως, η τάση που επικρατεί στις λογοτεχνικές σπουδές είναι να μην ταυτίζουμε τους όρους «κείμενο» και «έργο». Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο όρος «έργο» εμπεριέχει την έννοια της δημιουργίας και, κατά συνέπεια, της τέχνης: έργο, δηλαδή, είναι ένα κείμενο που σε δεδομένο χρόνο και τόπο, για μια σειρά από λόγους, αποκτά αισθητική ή καλλιτεχνική αξία. Με βάση αυτό τον ορισμό, κάθε έργο είναι, πριν από οτιδήποτε άλλο, κείμενο, αλλά κάθε κείμενο δεν είναι απαραίτητα και έργο (η σχέση αυτή δεν είναι σταθερή αλλά μεταβλητή). Ακόμη, είναι γνωστό ότι ο όρος «έργο» χρησιμοποιείται ανέκαθεν για όλων των ειδών τις καλλιτεχνικές δημιουργίες (πβλ. έργο τέχνης).

Με βάση τα παραπάνω, ο όρος «κείμενο» είναι σαφώς πιο ουδέτερος, καθώς δεν εμπεριέχει κάποιου είδους αξιολογική κρίση. Η σύγχρονη χρήση του, λοιπόν, είναι και μια προσπάθεια να καταργηθεί, ή τουλάχιστον να γίνει λιγότερο απόλυτη, η διάκριση μεταξύ λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών κειμένων. Πολλοί μελετητές ορίζουν σήμερα το κείμενο ως «ολοκληρωμένο, δομημένο σύνολο, το οποίο αποτελεί σύνθεση γλωσσικών σημείων», ορισμός που δεν απέχει πολύ απ' αυτόν που δώσαμε στην αρχή. Άλλοι, και ειδικά όσοι είναι επηρεασμένοι από τις λεγόμενες αναγνωστικές θεωρίες, αντιμετωπίζουν το κείμενο ως μια κατασκευή ουδέτερη

και ανενεργή, η οποία μετατρέπεται σε έργο, δηλαδή σε κάτι που έχει νόημα και αξία, χάρη στον αναγνώστη και στη δημιουργική διαδικασία της ανάγνωσης.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι μια άλλη σύγχρονη τάση είναι να μην περιορίσουμε τη χρήση του όρου «κείμενο» στα γραπτά μνημεία αλλά, έστω και καταχρηστικά, να χρησιμοποιούμε τον όρο και σε σχέση με την προφορική λογοτεχνία. Εξάλλου, υπάρχουν και θεωρητικοί που θέλουν να καθιερώσουν τη χρήση του όρου και εκτός του πεδίου της γλώσσας ή της λογοτεχνίας: για παράδειγμα, ως κείμενο μπορούμε, λένε, να αντιμετωπίσουμε μια θεατρική παράσταση, ένα κινηματογραφικό έργο, έναν πίνακα ζωγραφικής κτλ. Κάθε περίπλοκο σύστημα που έχει τη δυνατότητα να παράγει νοήματα, ακόμη και ο κόσμος ολόκληρος, μπορούν να ιδωθούν ως ένα «κείμενο» που μας περιμένει να το αναλύσουμε και να το εξηγήσουμε, ώστε να μάθουμε πώς λειτουργεί.

Κλασικισμός

Όπως και το επίθετο «κλασικός», από το οποίο προέρχεται, ο όρος «κλασικισμός» δεν αφορά αποκλειστικά στη λογοτεχνία αλλά σε όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι «κλασικισμό» ή «κλασικιστική περίοδο» ονομάζουμε κάθε περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί η προσπάθεια μίμησης ή επιστροφής σε παλαιότερα πρότυπα, που θεωρούνται κλασικά. Μ' άλλα λόγια, κλασικισμός είναι η τάση για μίμηση και προσέγγιση του κλασικού που, όπως έχει ιστορικά αποδειχθεί, επανέρχεται κάθε τόσο στη λογοτεχνία και την τέχνη.

Όταν λέμε μίμηση, εννοούμε βέβαια τη χρησιμοποίηση θεμάτων που θεωρούνται κλασικά, καθώς και όλων των χαρακτηριστικών που συνδέονται με έργα κλασικά. Για παράδειγμα, μια κλασικιστική γαλλική τραγωδία του 17ου αιώνα, εκτός του ότι δανείζεται το θέμα της από την αρχαία ελληνική ή τη ρωμαϊκή τραγωδία, χρησιμοποιεί και τα ίδια μορφολογικά στοιχεία. Αυτή η μίμηση μπορεί τελικά να αποδειχθεί δουλική αντιγραφή, ενδέχεται όμως να είναι ιδιαίτερα δημιουργική και να οδηγήσει σε πολύ σημαντικά έργα. Σε ό,τι αφορά την ευρωπαϊκή τέχνη και λογοτεχνία, τα κλασικιστικά στοιχεία είναι έντονα από την Αναγέννηση ως και το 18ο αιώνα, ενώ σε μικρότερο βαθμό μπορούμε να τα ανιχνεύσουμε σε όλες τις εποχές.

(Βλ. Κλασικός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Κλασικός

Το επίθετο «κλασικός» δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά είναι ένας χαρακτηρισμός που απαντάται και στις άλλες μορφές τέχνης ή ακόμη και στην καθημερινή ζωή. Κλασικό χαρακτηρίζουμε συνήθως αυτό το οποίο προσεγγίζει το τέλειο και, συνεπώς, λειτουργεί ως πρότυπο, που όλοι επιδιώκουν να το μιμηθούν. Ανάλογα με την περίπτωση, η μίμηση αυτή είναι πιθανό να αποδειχθεί είτε δουλική και εντελώς άγονη αντιγραφή είτε γνήσια και πρόσφορη δημιουργία. Το πραγματικά κλασικό έργο ξεχωρίζει, πάντως, διότι έχει διαχρονική αξία και παραμένει πάντοτε επίκαιρο, κεντρίζοντας το ενδιαφέρον των αναγνωστών.

Ο όρος «κλασικός» χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους Λατίνους, για να χαρακτηρίσουν τα πιο σημαντικά έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, τα οποία θαύμαζαν και προσπαθούσαν να μιμηθούν. Στους κατοπινούς αιώνες, κλασικά θα θεωρούνται μόνο τα έργα της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας, που θα αποτελέσουν τα πρότυπα ολόκληρης της λογοτεχνικής παραγωγής του Μεσαίωνα, ενώ θα εξακολουθήσουν να ασκούν πολύ έντονη επιρροή και στα νεότερα χρόνια, σχεδόν μέχρι την εποχή μας.

Σήμερα, όμως, η έννοια του όρου «κλασικός» έχει διευρυνθεί. Όλοι πια αποδέχονται ότι κάθε λογοτεχνία και κάθε εποχή έχει τα

δικά της κλασικά έργα και πρότυπα, στα οποία μπορεί να στηριχθεί, χωρίς να αναζητά την έμπνευσή της σε κείμενα εντελώς διαφορετικών εποχών και κοινωνιών.

(Βλ. Κλασικισμός).

Κλιμακωτό

ψίθυρος	θόρυβος	κρότος	γδούπος	πάταγος	χαλασμός
1	2	3	4	5	6

Αν προσέξουμε τις προαναφερόμενες λέξεις-έννοιες, εύκολα θα διαπιστώσουμε το εξής: αρχίζουν με μια λέξη ήπιου ήχου (=ψίθυρος) και σταδιακά η ένταση ανεβαίνει και συνεχώς αυξάνεται. Έτσι, δημιουργείται μια διαρκώς αυξανόμενη σε ένταση κλίμακα με έξι διαδοχικούς αναβαθμούς. Πιο παραστατικά, την κλίμακα αυτή μπορούμε να την απεικονίσουμε ως εξής:

6
χαλασμός
5
πάταγος
4
γδούπος
3
κρότος
2
θόρυβος
1
ψίθυρος

Επειδή οι έννοιες, όπως έχουν διαταχθεί, σχηματίζουν μιαν ανιούσα-αναβατική κλίμακα, λέμε ότι συγκροτούν ένα *κλιμακωτό σχήμα*.

Αν αντιστρέψουμε τη σειρά των εννοιών και τις διατάξουμε με αντίστροφη τάξη, θα έχουμε και πάλι κλιμακωτό αλλά με μειούμενη σταδιακά την ένταση, οπότε σχηματίζεται κατιούσα κλίμακα:

χαλασμός	πάταγος	γδούπος	κρότος	θόρυβος	ψίθυρος
1	2	3	4	5	6

Όταν π.χ. στα περιγραφικά κείμενα η περιγραφή αρχίζει από τα μεγαλοδιάστατα και σταδιακά περνάει στα διαδοχικώς μικροδιάστατα, σχηματίζεται περιγραφικό κλιμακωτό σχήμα με διαρκώς μειούμενη την κλίμακα της διάστασης:

μεγαλόπρεπη εκκλησιά	αγέρωχο καμπαναριό
1	2
επιβλητική θύρα	επιγραφή στο υπέρθυρο
3	4

Κάτι ανάλογο κάνει ο Σολωμός στο δεύτερο απόσπασμα από το Β΄ Σχεδίασμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, όταν περιγράφει την ομορφιά της άνοιξης:

Λευκό βουνάκι - πεταλούδα - σκουληκάκι - πέτρα - χορτάρι

Τα περιγραφόμενα δηλαδή πράγματα περιγράφονται με έναν αξιολογικά κλμακωτό τρόπο: από τα πλέον σημαντικά προς τα πιο ασήμαντα.

Κριτική

Ο όρος «κριτική» έχει πολλές σημασίες. Πρώτα απ' όλα σημαίνει την πολύ γνωστή *βιβλιοκρισία*· τη δημοσίευση, δηλαδή, ενός σύντομου σε έκταση κειμένου, συνήθως σε κάποια εφημερίδα ή περιοδικό, με το οποίο ο κριτικός παρουσιάζει, κρίνει και αξιολογεί ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο. Οι πιο πολλοί από τους εκπροσώπους της νεοελληνικής κριτικής έμειναν γνωστοί κυρίως ως επαγγελματίες κριτικοί, που κρατούσαν τη στήλη του βιβλίου σε κάποιο έντυπο μαζικής κυκλοφορίας.

Πέρα όμως απ' αυτή τη συγκεκριμένη σημασία, ο όρος «κριτική» έχει και μιαν άλλη πολύ ευρύτερη: μπορεί, δηλαδή, να σημαίνει το σύνολο των δραστηριοτήτων που συνδέονται με τη μελέτη της λογοτεχνίας: από την

ανάλυση ενός συγκεκριμένου έργου ή κάποιων συστατικών του ως την πιο αφηρημένη θεωρητική ενασχόληση με το φαινόμενο που ονομάζουμε τέχνη. Για παράδειγμα, όταν λέμε νεοελληνική κριτική, εννοούμε όλες τις κριτικές εργασίες που δημοσιεύθηκαν μέσα σε ένα ορισμένο χρονικό διάστημα και σε συγκεκριμένη γλώσσα, από επαγγελματίες κριτικούς, φιλολόγους, μελετητές και θεωρητικούς της λογοτεχνίας, πανεπιστημιακούς κ.ά.

Με αυτή την έννοια, ο όρος «κριτική» ή «λογοτεχνική κριτική» μπορεί να περιλαμβάνει μια ολόκληρη σειρά από δραστηριότητες: τη φιλολογική κριτική, που συνδέεται κυρίως με την αποκατάσταση και έκδοση του κειμένου στην αρχική του μορφή· το σχολιασμό, την ερμηνεία και την ανάλυση ενός κειμένου ή μιας ομάδας κειμένων· την αξιολόγηση, καθώς και τη λεγόμενη θεωρία της λογοτεχνίας, δηλαδή την προσπάθεια για μιαν αντικειμενική και επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας (στο βαθμό που αυτό είναι δυνατόν), με τη βοήθεια ενός γενικότερου ερμηνευτικού και κριτικού συστήματος.

Η κριτική, λοιπόν, μπορεί ως έννοια να ταυτιστεί με κάθε απόπειρα να προσεγγίσουμε τη λογοτεχνία. Η μέθοδος με την οποία θα πρέπει να γίνει η προσέγγιση αυτή προκαλούσε πάντα — και εξακολουθεί να προκαλεί — πολύ έντονες διαφωνίες μεταξύ των ειδικών. Άλλοι στρέφονται περισσότερο προς το δημιουργό (π.χ. βιογραφική κριτική), άλλοι προς το ίδιο το κείμενο, το οποίο θέλουν να μελετήσουν καθαυτό αποκλείοντας κάθε εξωτερικό στοιχείο· άλλοι τονίζουν το δημιουργικό ρόλο του αναγνώστη και άλλοι θεωρούν ότι το κείμενο πρέπει να αναλυθεί και να ερμηνευθεί με βάση κάποια άλλη επιστήμη ή θεωρία, όπως η κοινωνιολογία, η ψυχανάλυση, η γλωσσολογία κτλ. Οι διαφωνίες αυτές γέννησαν στη διάρκεια του 20ού αιώνα το πλήθος των προσεγγίσεων που έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας και διαμόρφωσαν αυτό που άλλοι ονομάζουν «κριτική» και άλλοι «θεωρία της λογοτεχνίας».

(Βλ. Ποιητική)

Κυκλικό σχήμα

Το λεγόμενο *κυκλικό ή κύκλιο σχήμα* παρουσιάζεται στα κείμενα, πεζά και ποιητικά, με τις εξής συνήθως εκδοχές:

α) ένας μόνο στίχος ενός ποιήματος αρχίζει και τελειώνει με την ίδια λέξη

β) μια ποιητική πρόταση (ή και ολόκληρη περίοδος λόγου), που παρουσιάζει συντακτική και νοηματική αυτοτέλεια, αρχίζει και τελειώνει με την ίδια λέξη ή φράση

π.χ. *Μοναχή το δρόμο επήρες,*
εξανάρθες μοναχή.

γ) ένα ολόκληρο έργο, πεζό ή ποιητικό, αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο φραστικό τρόπο. Το διήγημα π.χ. του Α. Καρκαβίτσα *Η Γοργόνα* αρχίζει και τελειώνει με την ίδια ακριβώς φράση: *Με το μπρίκι του καπετάν Φαράση αρμένιζα μισοκάναλα εκείνη τη νύχτα.*

Λ

Λειτουργία

Ο όρος «λειτουργία» έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς διαφορετικούς μελετητές στη διάρκεια του αιώνα μας· συνεπώς, έχει αρκετές διαφορετικές σημασίες. Οι περισσότερες, βέβαια, είναι παρεμφερείς και συνδέονται με την αφηγηματολογία, δηλαδή τη μελέτη των αφηγηματικών κειμένων. Εδώ, μας ενδιαφέρει κυρίως η έννοια που δίνει στον όρο ο Γάλλος μελετητής Roland Barthes, στην προσπάθειά του να διατυπώσει ένα γενικό τρόπο ανάλυσης, που να μπορεί να εφαρμοστεί σε όλα τα αφηγηματικά είδη.

Συγκεκριμένα, στόχος του Barthes είναι να εντοπίσει τις θεμελιώδεις μονάδες από τις οποίες αποτελείται μια αφήγηση και στη συνέχεια να τις ταξινομήσει. Κάνει, λοιπόν, τη διάκριση ανάμεσα σε «λειτουργίες» και σε «ενδείξεις». Οι πρώτες είναι εκείνες που καθώς συνδέονται μεταξύ τους, σχηματίζουν μια ολοκληρωμένη αλυσίδα δράσης, δηλαδή το σκελετό της αφήγησης· οι δεύτερες έχουν ρόλο συμπληρωματικό: συνήθως παρέχουν πρόσθετες πληροφορίες για τους χαρακτήρες, εμπλουτίζουν την αφήγηση με συγκεκριμένες λεπτομέρειες δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα κτλ. Οι απλούστερες μορφές αφήγησης (π.χ. μύθος, παραμύθι, χρονικό κτλ.) στηρίζονται κυρίως στις «λειτουργίες», ενώ οι πιο εξελιγμένες (π.χ. μυθιστόρημα, κινηματογράφος κτλ.) περιλαμβάνουν και πολλές «ενδείξεις».

Εμπλουτίζοντας το αφηγηματικό του μοντέλο, ο Barthes διακρίνει τις λειτουργίες σε «πυρήνες» και «καταλύτες». Πυρήνες ονομάζει τις λειτουργίες εκείνες που ο ρόλος τους στην εξέλιξη της αφήγησης είναι θεμελιώδης και είναι αδύνατον να απαλειφθούν χωρίς να αλλοιωθεί η πλοκή· αντίθετα, οι καταλύτες έχουν συμπληρωματικό χαρακτήρα και στην ουσία απλώς επεκτείνουν τους πυρήνες. Για παράδειγμα, ο ξαφνικός θάνατος ενός από τους βασικούς χαρακτήρες της αφήγησης είναι οπωσδήποτε ένας «πυρήνας», καθώς πυροδοτεί αναμφίβολα κάποια εξέλιξη· αλλά η αιτία του θανάτου του — ατύχημα, αρρώστια κτλ. — είναι απλά ένας «καταλύτης», ο οποίος συμπληρώνει τον πυρήνα (θα μπορούσε ενδεχομένως να μην αναφέρεται, χωρίς να επηρεαστεί η εξέλιξη της δράσης).

Απ' την άλλη πλευρά, οι ενδείξεις διακρίνονται σε «καθαυτό ενδείξεις» και σε «πληροφοριοδότες». Οι πρώτες προσφέρουν κάποια στοιχεία — πολλές φορές υπαινικτικά — για τους χαρακτήρες και παράλληλα εμπλουτίζουν την ατμόσφαιρα της αφήγησης· οι δεύτεροι προσφέρουν κυρίως στοιχεία για το χώρο και το χρόνο της αφήγησης. Για παράδειγμα, πληροφοριοδότης είναι μια απλή και ουδέτερη περιγραφή του χώρου στον οποίο θα εκτυλιχθεί η δράση ή ένα μέρος της.

Εννοείται, βέβαια, ότι απαιτείται ιδιαίτερη προσοχή σχετικά με την κατηγορία στην οποία θα κατατάξουμε μιαν αφηγηματική μονάδα. Για παράδειγμα, αν η περιγραφή που μόλις αναφέραμε, συνδεόταν με την προσπάθεια του αφηγητή να δημιουργήσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα, τότε θα ήταν «καθαυτό ένδειξη» και όχι «πληροφοριοδότης»· εξάλλου, αν στη συνέχεια της αφήγησης διαπιστώναμε ότι η ίδια αυτή περιγραφή περιείχε μια πληροφορία απαραίτητη για την εξέλιξη της πλοκής, τότε η ίδια αφηγηματική μονάδα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και πυρήνας. Συνεπώς, μόνον έχοντας διαβάσει το σύνολο μιας αφήγησης μπορούμε να αποφασίσουμε σωστά για την κατηγοριοποίηση των μονάδων της.

(Βλ. Αφήγηση, Δομή).

Λειτουργίες της γλώσσας

Ένας απ' τους πιο διάσημους γλωσσολόγους του αιώνα μας, ο Ρώσος Roman Jakobson, ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τη μελέτη και την ανάλυση της επικοινωνίας. Συγκεκριμένα, μελέτησε τις ποικίλες μορφές επικοινωνίας στις οποίες συμμετέχουμε όλοι καθημερινά και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι για να έχουμε μια πλήρη επικοινωνιακή πράξη, είναι απαραίτητοι έξι παράγοντες:

α) ο πομπός ή αποστολέας, που εκπέμπει το μήνυμα
β) ο δέκτης ή παραλήπτης, που δέχεται το μήνυμα
γ) το ίδιο το μήνυμα που στέλνει ο πομπός στο δέκτη
δ) τα συμφραζόμενα, δηλαδή το συγκεκριμένο πλαίσιο (λεκτικό ή κοινωνικό), εντός του οποίου συντελείται η επικοινωνιακή πράξη
ε) η επαφή ή το κανάλι, δηλαδή κάποιο είδος σύνδεσης, το οποίο είναι απαραίτητο για την εξασφάλιση της επικοινωνίας (π.χ. τηλέφωνο, λόγος προφορικός ή γραπτός κτλ.)
στ) τον κώδικα, δηλαδή τη γλώσσα — με την ευρεία έννοια — της επικοινωνίας, που πρέπει να είναι κοινή για τον πομπό και το δέκτη (π.χ. τα ελληνικά ή οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη γλώσσα, τα σήματα μορς ή τα φωτεινά σήματα, κάποια ειδική ορολογία, συγκεκριμένες κινήσεις κτλ.).

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη γλωσσική επικοινωνία μεταξύ δύο ατόμων, πομπός θεωρείται αυτός που μιλάει, δέκτης αυτός που ακούει, μήνυμα είναι αυτό που λέει ο πομπός, συμφραζόμενα είναι αυτό για το οποίο μιλάνε (το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η συζήτησή τους), επαφή είναι ο προφορικός λόγος, κώδικας είναι μια γλώσσα που οπωσδήποτε γνωρίζουν και οι δύο.

Έχοντας κατά νου αποκλειστικά τη γλωσσική επικοινωνία, ο Jakobson διακρίνει έξι λειτουργίες της γλώσσας, που αντιστοιχούν στους έξι αυτούς παράγοντες:

α) τη συναισθηματική/βιωματική, που αντιστοιχεί στον πομπό (ή αποστολέα) και εκφράζει τα συναισθήματα ή τις απόψεις του για την πράξη της επικοινωνίας (τυπικό παράδειγμα τα επιφωνήματα του ομιλητή)
β) τη βουλητική/προθετική, που αντιστοιχεί στο δέκτη (ή παραλήπτη) και αφορά στις αντιδράσεις του απέναντι στην πράξη της επικοινωνίας, σε σχέση βέβαια και με τις διαθέσεις του ομιλητή (εκφράζεται συνήθως με τη χρήση της προστακτικής και της κλητικής)
γ) την ποιητική, που αντιστοιχεί στο ίδιο το μήνυμα και ρίχνει το μεγαλύτερο βάρος σ' αυτό
δ) την αναφορική, που αντιστοιχεί στα συμφραζόμενα, τα οποία πρέπει να είναι γνωστά τόσο στον πομπό όσο και στο δέκτη, προκειμένου να υπάρξει επικοινωνία
ε) τη φατική, που αντιστοιχεί στην επαφή (ή κανάλι) και δίνει στον πομπό και το δέκτη τη δυνατότητα να ελέγχουν αν αυτή εξακο-

λουθεί να υφίσταται ή έχει διακοπεί (δείγματα φατικής λειτουργίας σε μια συνομιλία είναι τα διάφορα «ναι...ναι», «μμ...μμ», φράσεις όπως «άκου να δεις..» κτλ.)

στ) τη μεταγλωσσική, που αντιστοιχεί στον κώδικα τον οποίο χρησιμοποιούν ο πομπός και ο δέκτης και τους βοηθά να τον ελέγχουν ή και να τον ρυθμίζουν (δείγματα μεταγλωσσικής λειτουργίας σε μια συνομιλία είναι οι φράσεις «δεν κατάλαβα», «τι εννοείς», «κατάλαβες;» κτλ.).

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Jakobson μετά την ανάλυσή του είναι ότι σε κάθε επικοινωνιακή πράξη συνυπάρχουν αναγκαστικά όλοι οι παράγοντες της επικοινωνίας· ανάλογα, όμως, με την περίπτωση, το βάρος πέφτει σε έναν μόνο απ' αυτούς, με αποτέλεσμα η λειτουργία που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο παράγοντα να γίνεται κυρίαρχη: για παράδειγμα, σε ένα κείμενο δημοσιογραφικό, που έχει ως κύριο στόχο του την ενημέρωση και την πληροφόρηση, το βάρος πέφτει εκ των πραγμάτων στα γεγονότα ή τις καταστάσεις για τις οποίες γίνεται λόγος, δηλαδή στα συμφραζόμενα· άρα, η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η αναφορική. Το ίδιο ισχύει και σ' όλες σχεδόν τις περιπτώσεις καθημερινής επικοινωνίας: ενδιαφερόμαστε κυρίως για το τι λέμε, τι ακούμε, τι συζητάμε. Ωστόσο, υπάρχουν και πιο ειδικές περιπτώσεις: για παράδειγμα, όταν ανοίγουμε ένα λεξικό για να βρούμε την ορθογραφία ή τη σημασία μιας δύσκολης λέξης, τότε το βάρος πέφτει στον κώδικα και, συνεπώς, η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η μεταγλωσσική.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να θεωρήσουμε — όπως κάνουν οι γλωσσολόγοι — ότι και η λογοτεχνία είναι μια μορφή επικοινωνίας. Σ' αυτή την περίπτωση, πομπός είναι ο συγγραφέας, δέκτης ο αναγνώστης, μήνυμα είναι το κείμενο, συμφραζόμενα αυτό στο οποίο αναφέρεται το κείμενο, επαφή είναι ο γραπτός λόγος ή το βιβλίο και κώδικας η γλώσσα στην οποία είναι γραμμένη το κείμενο.

Σύμφωνα με τον Jakobson, η λογοτεχνία είναι μια πολύ ειδική μορφή επικοινωνίας. Το βάρος εδώ πέφτει στο ίδιο το μήνυμα και η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η ποιητική. Μ' άλλα λόγια, στην περίπτωση της λογοτεχνίας, δε μας ενδιαφέρει τόσο τι λέει το κείμενο ή πού αναφέρεται αλλά πώς το λέει αυτό που έχει να πει, με ποιους ακριβώς τρόπους και τεχνικές το μεταδίδει σ' εμάς τους αναγνώστες. Στη λογοτεχνία, δηλαδή, και ιδιαίτερα στην ποίηση, ο στόχος είναι κυρίως εσωτερικός: το μήνυμα στρέφεται προς τον ίδιο του τον εαυτό (συνεπώς, αν δεχθούμε τη συλλογιστική του Jakobson, το ενδιαφέρον μας θα στραφεί αναγκαστικά περισσότερο προς τη μορφή των λογοτεχνικών κειμένων παρά προς το περιεχόμενο· γι' αυτό και ο Jakobson κατηγορήθηκε ότι προωθεί μια φορμαλιστική αντίληψη για τη λογοτεχνία).

[Από τις σκέψεις αυτές του Jakobson γεννιέται ένα σημαντικό ερώτημα: έχει η λογοτεχνία αναφορική λειτουργία; Έχει, δηλαδή, τη δυνατότητα να αναφέρεται σε κάτι άλλο έξω απ' τον εαυτό της, στον κόσμο ή τη γύρω πραγματικότητα; Πρόκειται για ένα πολύ κρίσιμο ερώτημα, το οποίο συνδέεται με έννοιες όπως η μίμηση, ο ρεαλισμός και η μυθοπλασία. Ήδη από την αρχαιότητα η πεποίθηση ότι η λογοτεχνία και, γενικά, η τέχνη μιμείται τη γύρω πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα έντονη, όπως και η προσπάθεια για ρεαλιστική απόδοση των πραγμάτων. Μέχρι και σήμερα, πολλοί μελετητές θεωρούν αυτονόητο το γεγονός ότι η λογοτεχνία αναφέρεται ως ένα βαθμό στην εξω-λογοτεχνική πραγματικότητα. Δέχονται, βέβαια, ότι τα λογοτεχνικά έργα δεν αντιγράφουν τον κόσμο αλλά τον αντανακλούν με διάφορους τρόπους, τον αναπλάθουν και τον παραμορφώνουν· αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι η λογοτεχνία δεν περιέχει καμία αναφορά στον εξω-λογοτεχνικό κόσμο. Απόδειξη γι' αυτό, λένε οι υποστηρικτές αυτής της άποψης, είναι το γεγονός ότι για να κατανοήσουμε ένα λογοτεχνικό έργο, είναι απαραίτητες ορισμένες γνώσεις για τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο.

Η έμμεση απάντηση του Jakobson σε όλα τα παραπάνω είναι ότι η λογοτεχνία, όπως κάθε μορφή επικοινωνίας, έχει αναφορική λειτουργία· δεν είναι όμως αυτή που κυριαρχεί και άρα δεν είναι το πρώτο το οποίο θα πρέπει να μας απασχολεί στις αναλύσεις μας. Με την άποψή του αυτή, ο Jakobson έδωσε τη δυνατότητα σε πολλούς σύγχρονους μελετητές να υποστηρίξουν ότι η λογοτεχνία δεν αναφέρεται στον εξω-λογοτεχνικό κόσμο αλλά στον εαυτό της (αυτο-αναφορά), σε άλλα κείμενα ή σε έννοιες· γι' αυτό και συγκρίνοντας τη λογοτεχνική δημιουργία με την πραγματικότητα, θα οδηγηθούμε σε εντελώς λανθασμένα συμπεράσματα, όπως άλλωστε έχει γίνει πολλές φορές μέχρι σήμερα.]

(Βλ. Συμφραζόμενα).

Λογοτεχνία

Οι απόπειρες που έχουν γίνει στη διάρκεια των αιώνων, προκειμένου να οριστεί η έννοια της λογοτεχνίας, είναι κυριολεκτικά αμέτρητες και στην πράξη έχουν όλες αποδειχθεί ανεπαρκείς. Πράγματι, ο όρος «λογοτεχνία» είναι ιδιαίτερα προβληματικός· κι αυτό, διότι είναι ένας όρος «ανοιχτός», που δεν επιδέχεται έναν αυστηρό και στεγανό προσδιορισμό. Για να το καταλάβουμε αυτό, αρκεί να σκεφθούμε ποια έργα θεωρούμε σήμερα λογοτεχνικά και να κάνουμε μια σύγκριση με το παρελθόν, το μακρινό ή το πρόσφατο. Από την άποψη αυτή, μια απλή ιστορική αναδρομή είναι ίσως αρκετή, για να μας πείσει ότι η έννοια της λογοτεχνίας, αλλά και της τέχνης γενικότερα, μεταβάλλεται διαρκώς, ανάλογα με την εποχή και τον πολιτισμό στον οποίο αναφερόμαστε.

Πραγματικά, λοιπόν, η σύγχρονη έννοια τόσο της λογοτεχνίας όσο και της τέχνης, καθώς και ο συγγενικός όρος «καλές τέχνες», αποτελούν μια μάλλον πρόσφατη υπόθεση, η οποία θα πρέπει να αναχθεί στα τέλη του 18ου αιώνα. Νωρίτερα, από την Αρχαιότητα ως την Αναγέννηση, οι έννοιες αυτές δεν υπάρχουν ή απαντώνται με πολύ διαφορετική σημασία. Για παράδειγμα, στην Αρχαιότητα, η έννοια «τέχνη» περιλαμβάνει μια ποικιλία δημιουργικών δραστηριοτήτων, πολλές από τις οποίες θα τις χαρακτηρίζαμε ίσως σήμερα «χειροτεχνία» ή «επιστήμη». Στη συνέχεια, αν παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της ορολογίας στις διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες, θα δούμε ότι η έννοια της λογοτεχνίας ως συνόλου κειμένων αρχίζει να αναδύεται γύρω στις αρχές του 18ου αιώνα. Μ' άλλα λόγια, η ξεχωριστή κατηγορία που σήμερα ονομάζουμε «λογοτεχνία», καθιερώθηκε ουσιαστικά τους δυο τελευταίους αιώνες, παράλληλα με την καθιέρωση των βασικών εννοιών της σύγχρονης αισθητικής, η οποία επιζητεί την πρωτοτυπία, την καλαισθησία, τη δημιουργικότητα κτλ. Πράγματι, στην εποχή μας θεωρούμε την επανάληψη χαρακτηριστικό της χειροτεχνίας, της βιοτεχνίας και της βιομηχανίας και όχι της τέχνης.

Ανάλογη είναι και η πορεία που συναντάμε στον ελληνικό χώρο. Ο όρος ποίηση, βέβαια, υπήρχε ανέκαθεν αλλά τα πεζά λογοτεχνικά κείμενα αρχικά δε διαχωρίζονταν από τα μη λογοτεχνικά, ενώ ο όρος «φιλολογία» κάλυπτε το σύνολο των γραπτών κειμένων. Εξάλλου, μέσα στο 19ο αιώνα, επικράτησε για ένα διάστημα ο όρος «ελαφρά φιλολογία», προκειμένου να δηλωθούν τα κείμενα που σήμερα θα ονομάζαμε λογοτεχνικά. Τελικά, κι ενώ η έννοια της αισθητικής καθιερώνεται γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, ο όρος «λογοτεχνία» εμφανίζεται στα 1886, όταν ο Ι. Πανταζίδης δημοσιεύει στο περιοδικό *Εστία* ένα άρθρο με τον τίτλο «Φιλολογία, Γραμματολογία, Λογοτεχνία» (λίγα μόλις χρόνια νωρίτερα, το 1867, ο Α. Κυπριανός ομολογεί ότι δίστασε να μεταφράσει το γερμανικό όρο «literatur» ως «λογοτεχνία», φοβούμενος μήπως ξενίσει τους αναγνώστες!). Για αρκετά χρόνια, οι όροι «γραμματολογία», «φιλολογία», «ελαφρά φιλολογία»

και «λογοτεχνία» χρησιμοποιούνται σχεδόν ως ταυτόσημοι, ώσπου τελικά, στη διάρκεια των δυο πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας, ο τελευταίος επιβάλλεται οριστικά και η σύγχυση διαλύεται.

Από τη σύντομη αυτή αναφορά στην ιστορία των όρων, το πρώτο που θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς, είναι ότι στη διάρκεια των αιώνων, η λογοτεχνία υπήρξε πάντα μια έννοια σχετική και μεταβλητή. Για παράδειγμα, είναι φανερό ότι σε σχέση με το παρελθόν, το περιεχόμενο του όρου λογοτεχνία έχει συρρικνωθεί, αφού παλαιότερα περιλάμβανε το σύνολο το κειμένων μιας περιόδου ή ενός πολιτισμού· αντίθετα, στην εποχή μας, σε αρκετές ευρωπαϊκές γλώσσες — μεταξύ των οποίων και η ελληνική — χρησιμοποιείται διπλή ορολογία: η λογοτεχνία, με τη σημερινή περιορισμένη της έννοια, θεωρείται ως υποσύνολο του ευρύτερου όρου «γραμματεία», ο οποίος περιλαμβάνει και όλα τα εξωλογοτεχνικά κείμενα. Εννοείται, βέβαια, ότι τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και στα άλλα είδη κειμένων κάθε άλλο παρά στεγανά είναι: αυτό που σε μια δεδομένη στιγμή ή σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον θεωρείται λογοτεχνικό, μπορεί να πάψει να είναι, και το αντίστροφο. Ακόμη, θα πρέπει να πούμε ότι σήμερα, δε συνδέουμε πια το λογοτεχνικό φαινόμενο αποκλειστικά με το γραπτό λόγο, καθώς είναι γενικά αποδεκτό ότι υπάρχει και η λεγόμενη «προφορική λογοτεχνία».

Όσο και αν φανεί περίεργο έπειτα από όλα όσα αναφέραμε, υπήρξαν κατά καιρούς άνθρωποι που αρνήθηκαν να δουν τον ιστορικό χαρακτήρα της έννοιας της λογοτεχνίας· υποστήριξαν ότι πρόκειται για έννοια διαχρονική και αμετάβλητη και εξέφρασαν την πεποίθηση ότι τα λογοτεχνικά έργα ξεχωρίζουν χάρη σε συγκεκριμένα «εσωτερικά» χαρακτηριστικά. Ακόμη και σήμερα, υπάρχουν μελετητές έτοιμοι να υποστηρίξουν ότι η λογοτεχνία υπάρχει ως κατηγορία a priori και ότι μπορεί να οριστεί με τη βοήθεια μιας συγκεκριμένης ομάδας σταθερών εγγενών χαρακτηριστικών.

Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, πάντως, όσοι ασχολούνται σήμερα με τη λογοτεχνία, παραδέχονται ότι όλες οι προσπάθειες για να οριστεί το λογοτεχνικό φαινόμενο «εκ των έσω» δεν είχαν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Πράγματι, στη διάρκεια του 20ού αιώνα έγιναν πολλές τέτοιες απόπειρες. Για παράδειγμα, πολλοί υποστήριξαν ότι η λογοτεχνία μπορεί να οριστεί ως μυθοπλαστική γραφή· ωστόσο, πέρα από το γεγονός ότι ενδέχεται να μη συμφωνήσουμε σχετικά με το τι ακριβώς σημαίνει μυθοπλασία, η διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό και το μυθοπλαστικό είναι αμφισβητήσιμη, αν θελήσουμε να αναφερθούμε σε παλαιότερες εποχές, ενώ δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ό,τι είναι μυθοπλασία δεν είναι αναγκαστικά και λογοτεχνία. Εξίσου σοβαρά είναι και τα προβλήματα που γεννά η προσπάθεια να οριστεί η λογοτεχνία με βάση τη γλώσσα. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, αναπτύχθηκαν στον αιώνα μας αρκετές θεωρίες. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι όλες αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία ως μια ιδιαίτερη και ιδιόμορφη γλωσσική κατασκευή, η οποία ξεφεύγει από τη συνηθισμένη χρήση της γλώσσας. Το πρόβλημα εδώ είναι πρώτα να καθοριστεί ποια είναι η συνηθισμένη χρήση της γλώσσας, ποιος είναι δηλαδή ο κανόνας από τον οποίο αποκλίνει η γλώσσα που ονομάζουμε λογοτεχνική· έπειτα, πρέπει να απαντηθεί το ερώτημα αν κάθε απόκλιση δημιουργεί λογοτεχνία. Λίγο αν ασχοληθούμε εκτενέστερα με το ζήτημα, θα δούμε ότι είναι πρακτικά αδύνατον να διαχωριστεί οριστικά η λογοτεχνία από τις άλλες μορφές λόγου. Πάντως, θα πρέπει να πούμε ότι πολλοί, ακόμη και σήμερα, επεκτείνοντας αυτή τη σχεδόν αποκλειστικά γλωσσική αντιμετώπιση του λογοτεχνικού φαινομένου, υποστηρίζουν ότι η λογοτεχνία είναι απλά μια αυτόνομη μορφή

λόγου, κυρίως αυτοαναφορική, η οποία δεν έχει κάποια συγκεκριμένη πρακτική λειτουργία στην κοινωνία. Με αυτή τη λογική, όμως, σχεδόν όλα τα κείμενα μπορούν, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, να διαβαστούν ως λογοτεχνικά και το αντίστροφο, καθώς είναι αδύνατον να διαχωρίσουμε τις πρακτικές από τις μη πρακτικές χρήσεις των κειμένων.

Φτάνουμε, λοιπόν, στην άποψη που στην ουσία κυριαρχεί τους δυο τελευταίους αιώνες, συνδέοντας τη λογοτεχνία με την αισθητική λειτουργία και απόλαυση. Πράγματι, για το ευρύ κοινό, ο όρος «λογοτεχνία» είναι πάνω απ' όλα αξιολογικός, με την έννοια ότι χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τα πλέον αξιόλογα κείμενα ενός πολιτισμού. Γενικά, οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν την τάση να χαρακτηρίζουν ως λογοτεχνία τα γραπτά που θεωρούν καλά και ο διαχωρισμός ανάμεσα σε καλή και κακή λογοτεχνία ή ανάμεσα σε λογοτεχνία και παραλογοτεχνία προκαλεί συνήθως σύγχυση. Μπορούμε, επομένως, να ορίσουμε τη λογοτεχνία ως ένα είδος γραφής που εκτιμάται ιδιαίτερα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάθε συγκεκριμένο δείγμα του είδους αυτού είναι καλό εξ ορισμού. Ωστόσο, το μόνο που αποδεικνύει ένας τέτοιος ορισμός, είναι ότι η λογοτεχνία αποτελεί μια κατηγορία μεταβλητή και ελαστική, αφού αυτού του είδους οι κρίσεις δε μένουν ποτέ σταθερές. Για να το πούμε διαφορετικά, οι λόγοι που μας κάνουν να εκτιμούμε ιδιαίτερα ένα συγκεκριμένο είδος γραφής ενδέχεται κάποια στιγμή να πάψουν να ισχύουν και η αξιολογική μας κλίμακα να υποστεί σοβαρές μεταβολές· συνεπώς, θα αλλάξει και η αντίληψή μας για τη λογοτεχνία.

Αξίζει να προσθέσουμε μιαν ακόμη άποψη, που τα τελευταία χρόνια κερδίζει έδαφος. Οι υποστηρικτές της θεωρούν ότι η λογοτεχνία είναι μια έννοια η οποία αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με το χώρο της κριτικής και της εκπαίδευσης· ο ορισμός της και η αξία της καθορίζονται κυρίως από τα ενδιαφέροντα των διάφορων ακαδημαϊκών και πολιτιστικών ιδρυμάτων, που δεν είναι βέβαια σταθερά αλλά έχουν πάντοτε να κάνουν με την πρόσληψη, τη διαφύλαξη και την αναπαραγωγή των λογοτεχνικών κειμένων. Με λίγα λόγια, δηλαδή, σύμφωνα με την άποψη αυτή, λογοτεχνία είναι μόνον ό,τι διδάσκεται στις διάφορες βαθμίδες της εκπαίδευσης ή γίνεται αντικείμενο κριτικής από τους κριτικούς. Όσο και αν αυτό δείχνει με μια πρώτη ματιά υπερβολικό, θα πρέπει να δεχθούμε ότι είναι αληθινό, τουλάχιστον ως ένα βαθμό. Πρώτα απ' όλα, η εκπαιδευτική διαδικασία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην εποχή μας: οι περισσότεροι σύγχρονοι αναγνώστες διαμορφώνουν τις αναγνωστικές τους συνήθειες και πρακτικές μέσα από αυτήν, ενώ τα πανεπιστημιακά φιλολογικά τμήματα επιδρούν με τρόπο καταλυτικό όχι μόνο στον καθορισμό αυτού που θεωρούμε λογοτεχνία αλλά και στον τρόπο μελέτης ή ακόμη και γραφής της· κατά κάποιο τρόπο δηλαδή, στις μέρες μας, ο λογοτεχνικός «κανόνας» διαμορφώνεται κυρίως μέσα από την εκπαιδευτική διαδικασία. Βέβαια, αν θελήσουμε να αναλύσουμε κάπως βαθύτερα αυτή την άποψη που παρουσιάσαμε συνοπτικά εδώ, θα δούμε ότι τόσο η εκπαίδευση όσο και η κριτική είναι κι αυτοί θεσμοί που με τη σειρά τους εξαρτώνται από μια σειρά παράγοντες· συνεπώς, δεν είναι οι μόνοι που διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τη λογοτεχνία.

Έπειτα από όλα αυτά, το μοναδικό συμπέρασμα στο οποίο μπορεί να καταλήξει κανείς είναι ότι κάθε απόπειρα να οριστεί η λογοτεχνία ελέγχεται αναπόφευκτα ως προσωρινή, εποχικά ή και πολιτισμικά φορτισμένη και κατά κάποιο τρόπο μεροληπτική. Πρόκειται αναμφίβολα για μια κατηγορία σχετική, μεταβλητή και σαφώς εξαρτημένη από διάφορους παράγοντες, όπως για παράδειγμα οι ιστορικές και κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες, τα πολιτισμικά συμφραζόμενα

κτλ. Σχετικά με αυτό το ζήτημα των παραγόντων που διαμορφώνουν την κατηγορία της λογοτεχνίας, δεν έχει ακόμη επιτευχθεί συμφωνία μεταξύ των μελετητών. Το βέβαιο είναι ότι ο όρος «λογοτεχνία» καλύπτει ένα φαινόμενο όχι στατικό αλλά δυναμικό και μπορούμε να πούμε ότι το περιεχόμενό του μεταβάλλεται συνεχώς, με την προσθήκη κάθε νέου λογοτεχνικού έργου.

(Βλ. Γραμματεία, Μυθοπλασία, Παραλογοτεχνία, Προφορική λογοτεχνία)

Λογοτεχνικά γένη/είδη

Η λογοτεχνία είναι ένα φαινόμενο που από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή μας δεν παρουσιάζεται με τρόπο ενιαίο και ομοιόμορφο αλλά μπορεί να διαχωριστεί και να ταξινομηθεί σε πολλές επιμέρους κατηγορίες. Μ' άλλα λόγια, τα λογοτεχνικά έργα δεν είναι όλα ίδια· υπάρχουν διάφοροι τύποι: έπος, λυρική ποίηση, κωμωδία, τραγωδία, διήγημα, μυθιστόρημα κτλ. Όλοι αυτοί οι τύποι δε διαφέρουν μεταξύ τους μόνο στη μορφή αλλά στο σύνολο σχεδόν των γνωρισμάτων τους: στο περιεχόμενο, το ύφος, το λεξιλόγιο, τον τρόπο που χρησιμοποιούν τη γλώσσα, το θέμα, τις συμβάσεις κτλ. Συνεπώς, με τους όρους «γένος» και «είδος» χαρακτηρίζουμε συνήθως τους διάφορους τύπους λογοτεχνικών έργων. Το άθροισμα όλων αυτών των ειδών σχηματίζει το σύνολο των κειμένων που ονομάζουμε λογοτεχνία.

Γιατί όμως χρησιμοποιούμε δύο διαφορετικούς όρους; Καταρχήν, θα πρέπει να πούμε ότι υπάρχουν αρκετοί μελετητές που δεν αποδέχονται αυτή τη διπλή ορολογία και χρησιμοποιούν τους όρους «γένος» και «είδος» σα να ήταν ταυτόσημοι. Άλλοι, όμως, δέχονται ότι τα «γένη» είναι κυρίως οι βασικές ή γενικές κατηγορίες (π.χ. αφήγηση, δράμα, ποίηση κτλ.), ενώ τα «είδη» είναι οι επιμέρους υποδιαιρέσεις τους (π.χ. διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, τραγωδία, κωμωδία, κτλ.). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε και την πρόταση του Γιώργου Βελουδή να χρησιμοποιούμε και έναν τρίτο όρο («μικρό είδος»), για ορισμένες ακόμη μικρότερες κατηγορίες (π.χ. σονέτο, ιστορικό μυθιστόρημα κτλ.).

Επιχειρώντας μια σύντομη ιστορική αναδρομή, διαπιστώνουμε ότι απ' την αρχαιότητα μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα σχεδόν, επικρατούσε η κλασική θεωρία, η οποία είχε την τάση να αντιμετωπίζει τα γένη και τα είδη ως θεωρητικές κατασκευές: ενδιαφερόταν όχι τόσο για το ποια είναι αλλά για το ποια πρέπει να είναι, υπεράσπιζε με φανατισμό την καθαρότητά τους και είχε θεσπίσει μια συγκεκριμένη ιεραρχία, με βάση συγκεκριμένα κριτήρια. Με λίγα λόγια, τα γένη και τα είδη θεωρούνταν δεδομένα και λειτουργούσαν ως φυσικές κατηγορίες, ως φαινόμενα διαρκή και αναλλοίωτα, ανεξάρτητα από τη συγκεκριμένη ιστορική και λογοτεχνική πραγματικότητα κάθε εποχής.

Συγκεκριμένα, σε όλους αυτούς τους αιώνες, η διάκριση των ειδών στηριζόταν είτε στον τριμερή πλατωνικό διαχωρισμό σε «καθαρή μίμηση», «καθαρή διήγηση» και «μικτό είδος» είτε — κυρίως — στο δυαδικό σχήμα του Αριστοτέλη, που περιλάμβανε το «επικό» (αφηγηματικό) και το «δραματικό» (παραστατικό) είδος, πάλι με κριτήριο την κατηγορία της «μίμησης». Για πάρα πολλούς αιώνες, επικράτησε ο πολύ γωστός διαχωρισμός σε «έπος», «λυρική ποίηση» και «δράμα». Επίσης, η αριστοτελική σκέψη άσκησε ισχυρή επίδραση και μέσα από την έννοια της «κάθαρσης»: πολλοί, ακόμη και σήμερα, τείνουν να διακρίνουν τα λογοτεχνικά γένη και είδη, με βάση τον αντίκτυπό τους στο κοινό. Πάντως, στη διαμόρφωση αυτής της παραδοσιακής θεωρίας των ειδών, σημαντικό ρόλο έπαιξαν και οι Λατίνοι, όπως για παράδειγμα οι ρήτορες Κικέρων και Κοϊντιλιανός, ο ποιητής Οράτιος κ.ά., οι οποίοι λειτούργησαν ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην αρχαία ελληνική σκέψη και την Ανα-

γέννηση. Τέλος, εξαιτίας της ισχυρής επίδρασης της ρητορικής σ' όλη τη διάρκεια της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα, διαμορφώθηκε και μια τριμερής διάκριση με βάση το ύφος (υψηλό, μέτριο, ταπεινό).

Ωστόσο, όπως παρατηρούν οι σύγχρονοι μελετητές και θεωρητικοί, καμιά θεωρία περί γενών ή ειδών δεν μπορεί να είναι ούτε περιοριστική αλλά ούτε και οριστική, αφού οι ίδιες οι έννοιες «γένος» και «είδος» μεταβάλλονται συνεχώς· γι' αυτό και κάθε εποχή ή κάθε πολιτισμός έχουν τα δικά τους γένη και είδη. Και πραγματικά, είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο ότι οι δυο αυτές έννοιες, όταν εφαρμόζονται στα δεδομένα της τέχνης, παύουν να έχουν τη σημασία που ενδεχομένως θα είχαν σε άλλα συμφραζόμενα· διότι η βασική ιδιομορφία του λογοτεχνικού γένους/είδους είναι ακριβώς ότι μεταβάλλεται συνεχώς, με την εμφάνιση κάθε νέου δείγματος, κάτι που δε συμβαίνει π.χ. στη φύση, παρά μόνο σε υπερβολικά μεγάλα χρονικά διαστήματα (γι' αυτό, άλλωστε, και η απόπειρα του Γάλλου μελετητή του 19ου αιώνα Ferdinard Brunetière να εφαρμόσει στη λογοτεχνία τη θεωρία της εξέλιξης των ειδών του Δαρβίνου, δε στέφθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία). Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο διαθέτει χαρακτηριστικά τα οποία μοιράζεται είτε με ορισμένα άλλα έργα είτε με το σύνολο των λογοτεχνικών έργων· παράλληλα, το ίδιο αυτό κείμενο μετασχηματίζει γνωρίσματα γνωστά από άλλα έργα και ενδεχομένως εισάγει και κάποια νέα. Μ' άλλα λόγια, κάθε αληθινό λογοτεχνικό έργο κινείται εκ των πραγμάτων ανάμεσα στο απόλυτα γενικό, γνωστό και ανιαρό και στο εντελώς ειδικό, νεοτερικό και, φυσικά, ανέφικτο. Αν δε συμβαίνει αυτό, αν δηλαδή ένα έργο δε μεταβάλλει — έστω και στο ελάχιστο — την άποψη που είχαμε για τη λογοτεχνία πριν να το διαβάσουμε, τότε κατατάσσεται αυτόματα στην κατηγορία της «μαζικής λογοτεχνίας» ή «παραλογοτεχνίας».

Κρίνοντας με βάση τα παραπάνω, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η σύγχρονη θεωρία των γενών/ειδών, που στην ουσία ξεκινά απ' το ρομαντισμό, βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην ιστορική πραγματικότητα από την κλασική. Είναι περιγραφική, σαφώς πιο ευέλικτη, δεν επιβάλλει κανόνες και δέχεται την ανάμειξη των ειδών· σε γενικές γραμμές, θεωρεί το γένος/είδος ως ένα σύνολο αισθητικών επινοήσεων, οι οποίες είναι προσιτές στο συγγραφέα και κατανοητές από τον αναγνώστη, και αναγνωρίζει ότι κάθε δημιουργός ως ένα βαθμό συμμορφώνεται με τις επιταγές του γένους/είδους που υπηρετεί, και ταυτόχρονα προσπαθεί να το τονώσει με νέες επινοήσεις, ανάλογα βέβαια με τις δυνατότητές του.

Οι σύγχρονοι μελετητές χρησιμοποιούν την έννοια του γένους ή του είδους με διάφορους τρόπους και στόχους: άλλοι για να εξηγήσουν την εσωτερική εξέλιξη της λογοτεχνίας· άλλοι για να αναλύσουν τη δομή των λογοτεχνικών έργων· άλλοι για να διερευνήσουν την επαφή μεταξύ του συγγραφέα και του αναγνώστη κτλ. Εξάλλου, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, έγιναν και πολυάριθμες απόπειρες για την ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των γενών/ειδών και για τη θέσπιση μιας αξιολογικής κλίμακας· κάθε μελετητής ή θεωρητικός χρησιμοποιούσε τη δική του επιχειρηματολογία και — κυρίως — τα δικά του κριτήρια, από τη μορφή, το θέμα και το μέγεθος των έργων ως τους πιο ποικίλους εξωκειμενικούς παράγοντες. Σήμερα, μπορούμε πλέον να πούμε ότι έχει γίνει αντιληπτό πως η πλήρης καταλογογράφηση και η συστηματική ταξινόμηση όλων των γενών/ειδών είναι ουσιαστικά αδύνατη αλλά και χωρίς ιδιαίτερο νόημα, καθώς δε θα μπορέσει ποτέ να είναι οριστική· πάντοτε θα παραμένει ατελής και προσωρινή, ενώ η αξία της θα είναι σχετική.

(Βλ. Απομνημονεύματα, Αυτοβιογραφία, Βιογραφία, Διήγημα, Δοκίμιο, Δράμα, Ελεγειακό ποίημα, Επίγραμμα, Επιστολογραφία,

Έπος, Ημερολόγιο, Θρήνοι, Μοιρολόγια, Μπαλάντα, Μυθιστόρημα, Νουβέλα, Παραλογή, Παρωδία, Σάτιρα, Σονέτο, Ύμνος, Χρονογράφημα, Ωδή).

Λογοτεχνική γενιά

Ανάμεσα σε μια ομάδα συγγραφέων, ποιητών, διανοουμένων κτλ. που εμφανίζονται την ίδια πάνω κάτω εποχή είναι δυνατόν να υπάρχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Συνήθως οι λογοτέχνες που απαρτίζουν, έστω και άτυπα, μια τέτοια ομάδα:

α) είναι περίπου συνομήλικοι, στοιχείο που ηλικιακά τους κατατάσσει στην ίδια γενιά
β) έχουν δεχθεί από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής τους κοινές επιδράσεις και βιώματα, που τους διαμόρφωσαν ως πρόσωπα και χαρακτήρες
γ) συχνά τους διακρίνει μια κοινή όραση και αντίληψη για τη ζωή και εξίσου συχνά τους θερμαίνουν τα ίδια οράματα και οι ίδιοι στόχοι
δ) το έργο τους, η αφηγηματική και ποιητική τους γραφή, παρουσιάζει κάποια κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ή και μια κοινή αντίληψη για το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης στη ζωή. Βέβαια, όλα αυτά δε σημαίνουν ότι ο καθένας δε διατηρεί τα αυστηρά προσωπικά χαρακτηριστικά (γλώσσα, ύφος, θέματα κτλ.).

Όταν συντρέχουν οι προαναφερόμενες προϋποθέσεις (ή και κάποιες άλλες), οι λογοτέχνες που «συνδέονται» με κάποιους τέτοιους κοινούς δεσμούς, λέμε ότι απαρτίζουν μια *λογοτεχνική γενιά*, δηλαδή μια ομάδα πνευματικών ανθρώπων που συνδέονται με ορισμένα, συνήθως ευδιάκριτα, κοινά χαρακτηριστικά.

Για να γίνουν περισσότερο κατανοητά τα προαναφερόμενα, ας δούμε με ποιον τρόπο ο Γ. Π. Σαββίδης προσπάθησε να καθορίσει τα κοινά γνωρίσματα και τα χαρακτηριστικά των ποιητών που απαρτίζουν την πρώτη μεταπολεμική ποιητική γενιά. Συγκεκριμένα ο Σαββίδης, προσδιορίζοντας τα ληξιαρχικά στοιχεία αλλά και τους κοινούς δεσμούς των ποιητών που ανήκουν στην πρώτη μεταπολεμική γενιά, καταλήγει στα εξής:

Ποιητές, πεζογράφοι και κριτικοί της γενιάς του '30. Διακρίνονται όρθιοι από αριστερά οι Θ. Πετσάλης-Διομήδης, Ηλίας Βενέζης, Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης, Ανδρέας Καραντώνης, Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Θεοτοκάς και καθιστοί οι Άγγελος Τερζάκης, Κ. Θ. Δημαράς, Γ. Κ. Κατσίμπαλης, Κοσμάς Πολίτης, Ανδρέας Εμπειρίκος

α) οι ποιητές αυτοί έχουν γεννηθεί ανάμεσα στο 1918 και το 1928 και η ενηλικίωσή τους συντελείται, ανάλογα με το έτος γεννήσεως, από το 1939 ως το 1949 (αυτό είναι το ληξιαρχικό κριτήριο για την ένταξη ενός ποιητή στη συγκεκριμένη γενιά)
β) έχουν εκδώσει την πρώτη τους ποιητική συλλογή μετά το 1940, έτος που για την Ελλάδα αρχίζει ο Β΄Παγκόσμιος πόλεμος
γ) η παιδική και η εφηβική τους ηλικία (ανάλογα και με το έτος γεννήσεως) σημαδεύεται από το Διχασμό, τη Μικρασιατική καταστροφή, τη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, τη Σοβιετική Επανάσταση, την παγκόσμια οικονομική κρίση και τη σκιά του επερχόμενου Β΄Παγκοσμίου πολέμου
δ) η εφηβική και η πρώτη ώριμη ηλικία των ποιητών αυτών σημαδεύεται από τον πόλεμο, την Κατοχή, τον Εμφύλιο και την πυρηνική ισορροπία του τρόμου
ε) η πρώτη και η μέση ώριμη ηλικία των ποιητών αυτών σημαδεύεται από ποικί-

λες αλλαγές που μεταβάλλουν γενικά τον τρόπο διαβίωσης

στ) έχουν δεχθεί έντονες επιδράσεις από τους ποιητές της Γενιάς του '30, καθώς και από τον Καβάφη, το Σικελιανό και τον Καρυωτάκη

ζ) γράφουν συνήθως ολιγόστιχα ποιήματα που τα χαρακτηρίζει μια εσωστρέφεια και ένας ελεγειακός τόνος.

Ο όρος «λογοτεχνική γενιά» καθιερώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '30. Στην καθιέρωσή του συνέτεινε κατά πολύ και ο Γ. Θεοτοκάς με το βιβλίο του *Ελεύθερο πνεύμα* στο οποίο αναφέρεται συχνά ο όρος «γενιά». Συγκεκριμένα, στη δεκαετία του '30, μια ομάδα κυρίως ποιητών αλλά και πεζογράφων που εξέφραζε τις νέες τάσεις στα λογοτεχνικά πράγματα, συσπειρώθηκε γύρω από το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* (πρωτοεκδόθηκε το 1935). Η ομάδα αυτών των λογοτεχνών, με πολλά κοινά χαρακτηριστικά και με κοινές αντιλήψεις και οράματα, είναι σήμερα γνωστή με το χαρακτηρισμό *«Γενιά του '30»*. Είναι η πιο σημαντική λογοτεχνική γενιά του 20ού αιώνα από την οποία και ξεκίνησαν τα νεοτερικά ρεύματα στη λογοτεχνία μας (νεοτερική ποίηση, υπερρεαλισμός), καθώς και οι μεγαλύτεροι νεοτερικοί ποιητές (Σεφέρης, Ρίτσος, Ελύτης, Εμπειρίκος, Εγγονόπουλος).

Παρ' όλο που ο όρος «γενιά» είναι ήδη καθιερωμένος, δε γίνεται καθολικά αποδεκτός και υπάρχουν πολλοί σήμερα που τον αμφισβητούν. Ο όρος, βέβαια, προσφέρει μια πρακτική δευκόλυνση: υποδιαιρεί τη γραμματολογική ύλη σε μικρότερες περιόδους, πράγμα που διευκολύνει τη μεθοδική μελέτη και σπουδή των λογοτεχνικών πραγμάτων.

Παράλληλα, αποθαρρύνει τη μονοδιάστατη μελέτη και εξέταση του έργου των διαφόρων ποιητών και λογοτεχνών, γιατί τους συνεξετάζει σε ευρύτερα σύνολα και ομάδες αναζητώντας τα κοινά χαρακτηριστικά των έργων τους και της εποχής μέσα στην οποία γράφτηκαν.

Όσοι όμως αμφισβητούν τον όρο και την πρακτική του χρησιμότητα, ισχυρίζονται ότι η χρήση του κατακερματίζει τη λογοτεχνική παραγωγή σχεδόν ανά δεκαετίες και, τελικά, μπερδεύει τα πράγματα και προκαλεί συγχύσεις. Αυτός ο υπερβολικός χρονικά κατακερματισμός φαίνεται καθαρά στις υποδιαιρέσεις που έχουν καθιερωθεί γενικά για τη μεταπολεμική ποίηση. Συγκεκριμένα, για το χρονικό διάστημα 1940-1980, έχει προταθεί και καθιερωθεί η κατανομή των ποιητών σε τέσσερις ποιητικές γενιές:

α) πρώτη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1940-1960)

β) δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά, η οποία και κυριαρχεί στη δεκαετία του '60

γ) τρίτη μεταπολεμική ποιητική γενιά ή η γενιά του '70 (λέγεται και γενιά της αμφισβήτησης)

δ) τέταρτη μεταπολεμική ποιητική γενιά ή γενιά του '80 (λέγεται και γενιά του ιδιωτικού οράματος).

Πέρα όμως από το μειονέκτημα του χρονικού κατακερματισμού, οι αρνητές του όρου πιστεύουν ότι προκαλεί και ποικίλες συγχύσεις. Φρονούν δηλαδή ότι τα όρια των λογοτεχνικών γενεών δεν είναι ευδιάκριτα και απόλυτα στεγανοποιημένα. Οι ποιητές της μιας γενιάς «διεισδύουν» με το έργο τους στις επόμενες γενιές και «αλλοιώνουν» το χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία της κάθε επόμενης γενιάς. Ο Σεφέρης λ.χ. και ο Ελύτης, ενώ ανήκουν στη γενιά του '30, εξακολουθούν να ζουν και να παράγουν έργο· ο πρώτος μέχρι το 1971 και ο δεύτερος μέχρι το 1996.

Σήμερα, πάντως, το γεγονός είναι ένα: ο όρος «γενιά» είναι οριστικά καθιερωμένος, χρησιμοποιείται ευρύτατα στις σύγχρονες ιστορίες της λογοτεχνίας και είναι ιδιαίτερα εύχρηστος στη λογοτεχνική και τη φιλολογική κριτική.

[Σύμφωνα με τον Mario Vitti, έναν από τους πιο σημαντικούς μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ο όρος «λογοτεχνική γενιά» απαντάται καταρχήν στα 1920, σε ένα κείμενο του κριτικού Κλέωνα Παράσχου δημοσιευμένο στο περιοδικό *Μούσα*. Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1929, ο Γιώργος Θεοτοκάς χρησιμοποιεί ευρέως τον ίδιο όρο στο περίφημο δοκίμιό του με τον τίτλο *Ελεύθερο πνεύμα*, που έκτοτε θεωρείται το μανιφέστο της γενιάς του τριάντα.

Στην ουσία, πρόκειται για μεταφορά στα ελληνικά του αντίστοιχου γαλλικού κριτικού όρου (génération littéraire). Ας μην ξεχνάμε ότι ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, κι ακόμη νωρίτερα, η ελληνική πνευματική ζωή επηρεάζεται έντονα από τη γαλλική σε όλα σχεδόν τα επίπεδα. Πράγματι, στη Γαλλία, ο κριτικός και ιστορικός της λογοτεχνίας Albert Thibaudet έχει κατά κάποιο τρόπο καθιερώσει πρώτος τον όρο, ως απαραίτητο για τη μελέτη της ιστορίας της γαλλικής λογοτεχνίας. Από τότε, ο όρος εξακολουθεί να θεωρείται δόκιμος, παρ' όλο που αρκετοί σύγχρονοι μελετητές έχουν εκφράσει αντιρρήσεις ή επιφυλάξεις ως προς τη χρησιμότητα και την ακρίβειά του.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο όρος χρησιμοποιείται σήμερα ευρέως για τη γενιά του 1880, του 1920, του 1930, της κατοχής και του εμφυλίου, καθώς και για τις τέσσερις μεταπολεμικές γενιές που ήδη αναφέραμε. Ωστόσο, νεότεροι μελετητές έχουν ήδη εκφράσει έντονες αντιρρήσεις γι' αυτό τον κατακερματισμό της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε γενιές, σχεδόν ανά δεκαετία.]

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Λυρισμός

Ο όρος «λυρισμός» αναφέρεται συνήθως σε ένα σύνολο γνωρισμάτων, τα οποία μπορούμε να συναντήσουμε στη λογοτεχνία όλων των εποχών και όλων των λαών, τόσο στον ποιητικό όσο και στον πεζό λόγο. Τα γνωρίσματα αυτά έχουν να κάνουν με την έκφραση των συναισθημάτων του ατόμου, δηλαδή του λογοτέχνη. Μ' άλλα λόγια, ο λυρισμός περιλαμβάνει έντονο το στοιχείο της συναισθηματικής φόρτισης και εκφράζει την εσωτερική ζωή και τον ψυχισμό του δημιουργού, σε σχέση βέβαια με τους άλλους και την κοινωνική ζωή γενικότερα.

Ο όρος «λυρισμός» προέρχεται, βέβαια, απ' την αρχαία λυρική ποίηση, όπου η προσωπική έκφραση του ποιητή υπήρξε το κυρίαρχο χαρακτηριστικό. Ωστόσο, στα κατοπινά χρόνια, λυρικά ποιήματα έχουν γραφτεί σε όλες τις λογοτεχνίες και σε όλες τις εποχές.

M

Μαγικός ρεαλισμός

Ο όρος «μαγικός ρεαλισμός» προέρχεται από τις εικαστικές τέχνες και πιο συγκεκριμένα από τη ζωγραφική. Τον επινόησε το 1925 ο Γερμανός τεχνοκριτικός Franz Roh, στην προσπάθεια του να χαρακτηρίσει την τάση ορισμένων Γερμανών εξπρεσιονιστών ζωγράφων (Georg Grosz, Otto Dix, Max Beckmann κ.ά.), οι οποίοι παρουσίαζαν την πραγματικότητα με υπερβολική ακρίβεια και ταυτόχρονα με μια επιθετικότητα και μια ωμότητα, που οδηγούσε στην παραμόρφωση. Σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, η χρήση του όρου είναι πιο πρόσφατη και το περιεχόμενό του κάπως διαφορετικό. Συγκεκριμένα, λέγοντας «μαγικός ρεαλισμός» στη λογοτεχνία, και κυρίως στην πεζογραφία, εννοούμε ένα μίγμα φαντασιακών στοιχείων από τη μια πλευρά, και ρεαλισμού από την άλλη. Μ' άλλα λόγια, στα πεζογραφικά έργα του μαγικού ρεαλισμού, υπάρχουν άφθονα μη ρεαλιστικά στοιχεία, τα οποία προβάλλονται πάνω σ' ένα ρεαλιστικό φόντο.

Μακρινός πρόγονος του μαγικού ρεαλισμού μπορούν να θεωρηθούν τα φανταστικά ή υπερβολικά στοιχεία που συναντάμε σε ορισμένα έργα του ρομαντισμού. Σήμερα, όμως, ο όρος «μαγικός ρεαλισμός» αναφέρεται κυρίως στη λατινο-αμερικανική πεζογραφία, με πιο διάσημο εκπρόσωπο τον μεγάλο Κολομβιανό συγγραφέα Gabriel Garcia Marquez. Το πιο γνωστό μυθιστόρημά του, με τον τίτλο *Εκατό χρόνια μοναξιά* είναι το πιο χαρακτηριστικό δείγμα μαγικού ρεαλισμού: ο μύθος του έχει υπόβαθρο ρεαλιστικό αλλά συναντάμε πολλά στοιχεία εντελώς εξωπραγματικά: ήρωες με ακαθόριστη ηλικία που φαίνεται να ζουν μέχρι και διακόσια χρόνια, άνθρωποι που ζουν δεμένοι σ' έναν κορμό δέντρου για χρόνια ολόκληρα κτλ. Πέρα από τον Marquez, πολλά στοιχεία μαγικού ρεαλισμού μπορούμε να εντοπίσουμε σε αρκετούς ακόμη πεζογράφους από τη Λατινική Αμερική (Ernesto Sabbato, Mario Vargas Llossa, Carlos Fuentes, Isabelle Allende κ.ά), καθώς και σε αρκετούς Ευρωπαίους, όπως για παράδειγμα στο Γερμανό Günther Grass. Τέλος, σε πιο πρόσφατα χρόνια, μυθιστορήματα όπως το *Άρωμα* του Patrick Süskind ή το *Πάθος της νέας Εύας* της Αγγλίδας φεμινίστριας Angela Carter, καταδεικνύουν ίσως την ισχυρή επίδραση που έχει δεχθεί η ευρωπαϊκή πεζογραφία από τη λατινοαμερικανική λογοτεχνία γενικά και το μαγικό ρεαλισμό ειδικότερα. Ακόμη, ένας διάσημος συγγραφέας της εποχής μας που κινείται πολύ κοντά στα όρια του μαγικού ρεαλισμού είναι ο πακιστανικής καταγωγής Salman Rushdie.

Παρόμοιες επιδράσεις μπορούμε ίσως να αναζητήσουμε και στην πρόσφατη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή. Φυσικά, στην περίπτωση αυτή δεν μπορούμε να μιλάμε πραγματικά για «μαγικό ρεαλισμό» αλλά για κά-

ποια δάνεια στοιχεία, τα οποία άλλωστε δε χρησιμοποιούνται πάντοτε με τον πιο επιτυχημένο τρόπο. Σχετικά επιτυχημένη εκμετάλλευση ή φαντασιακών στοιχείων επάνω σ' έναν κατά τ' άλλα ρεαλιστικό ιστό έχουμε στα μυθιστορήματα *Ο υπνοβάτης* της Μαργαρίτας Καραπάνου και *Με το φως του λύκου επανέρχονται* της Ζυράννας Ζατέλη, που μοιάζει αρκετά επηρεασμένη από τον Marquez.

(Βλ. Ρεαλισμός).

Μεταφορά

Στον καθημερινό λόγο αλλά πολύ περισσότερο στα λογοτεχνικά κείμενα και, κυρίως, στα νεότερα ποιητικά, οι λέξεις χρησιμοποιούνται με δυο τρόπους: *κυριολεκτικά* και *μεταφορικά*. Στο ακόλουθο λ.χ. παράδειγμα:

– Ένας χαμηλός πέτρινος τοίχος χώριζε τα δυο κτήματα, χωρίς όμως να χωρίζει και τους ανθρώπους που γειτόνευαν

το επίθετο *πέτρινος* χρησιμοποιείται στο λόγο κυριλεκτικά, δηλαδή με την αρχική, τη βασική και την ακριβή του σημασία: τοίχος φτιαγμένος από πέτρα (=κυριολεκτική σημασία της λέξης).

Μπορούμε, όμως, το ίδιο επίθετο *πέτρινος* να το χρησιμοποιήσουμε στο λόγο και με έναν άλλο τρόπο: το μη κυριολεκτικό, που λέγεται *μεταφορικός* ή απλά *μεταφορά*. Αυτή η δεύτερη μεταφορική χρήση της λέξης φαίνεται καθαρά στο επόμενο παράδειγμα:

– Μπροστά στο φρικτό θέαμα στεκόταν σχεδόν ασυγκίνητος. Το έδειχνε πλέον καθαρά: είχε μια πέτρινη καρδιά.

Σ' αυτό το δεύτερο παράδειγμα, το επίθετο *πέτρινος* δε χρησιμοποιείται με την αρχική του σημασία αλλά με μιαν άλλη, δεύτερη και διαφορετική σημασία, που λέγεται *μεταφορική* (πέτρινη καρδιά = σκληρή καρδιά).

Όπως εύκολα γίνεται κατανοητό, αυτή η δεύτερη μη κυριολεκτική χρήση της λέξης ονομάστηκε *μεταφορά*, γιατί η λέξη «μεταφέρεται» από τη μια έννοια (=πέτρινος τοίχος) σε μιαν άλλη (=πέτρινη καρδιά). Για να είναι όμως δυνατή και λογικά αποδεκτή μια τέτοια «μεταφορά» της λέξης, θα πρέπει ανάμεσα στις δύο έννοιες να υπάρχει μια κοινή ιδιότητα ή ομοιότητα. Στα δύο προαναφερόμενα παραδείγματα, η κοινή ομοιότητα και ιδιότητα είναι η σκληρότητα: *σκληρή* η πέτρα απ' την οποία είναι φτιαγμένος ο τοίχος, *σκληρή* και η καρδιά. Αυτή όμως η έννοια μένει κρυφή. Πρέπει να τη μαντέψουμε. Όσο πιο δύσκολο είναι να τη μαντέψουμε, τόσο πιο πετυχημένη είναι η μεταφορά.

Με τη μεταφορά, οι λέξεις αποκτούν μιαν άλλη σημασία, που είναι διαφορετική από την κυριολεκτική. Η ουσιαστική, επομένως, λειτουργία της μεταφοράς είναι ότι διευρύνει και μεταλλάσσει το σημασιολογικό περιεχόμενο των λέξεων. Αυτό σημαίνει ότι η γλώσσα και οι λέξεις με τη μεταφορά ανανεώνονται, «φρεσκάρονται», ξαναγεννιούνται με διαφορετικές σημασιολογικές αποχρώσεις και πλουτίζουν τη γλώσσα με καινούριες εκφραστικές δυνατότητες.

Οι πιο τολμηρές μεταφορικές εκφράσεις χαρακτηρίζουν την ποιητική γλώσσα και κυρίως το νεοτερικό ποιητικό λόγο, που στην Ελλάδα εμφανίζεται μετά το 1930. Για παράδειγμα, ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος έδωσε σε μια από τις ποιητικές του συλλογές τον τίτλο «*Πέτρινος χρόνος*». Αυτή η έκφραση είναι μια πρωτότυπη, εύστοχη και τολμηρή μεταφορά, που σημαίνει: χρόνια δύσκολα· χρόνια δοκιμασίας και βασανισμού του ανθρώπου· χρόνια βαριά, ασήκωτα σαν την πέτρα· χρόνος που «πέτρωσε» που δεν περνάει, που έμεινε ακίνητος.

Επίσης, στην ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη *Άξιον Εστί*, διαβάζουμε τον ακόλουθο στίχο:

οξειδώθηκα μες στη νοτιά των ανθρώπων

που αποτελεί ένα εύστοχο παράδειγμα τολμηρής μεταφοράς. Συγκεκριμένα, το ρήμα «οξειδώνομαι» χρησιμοποιείται κυριολεκτικά για τα μέταλλα που σκουριάζουν (=οξειδώνονται) από τη νοτιά και την υγρασία. Αυτό το ρήμα, όπως και το ουσιαστικό «νοτιά», στο συγκεκριμένο στίχο χρησιμοποιούνται μεταφορικά: η συνάφεια με τους ανθρώπους, η σχέση μαζί τους, η «νοτισμένη» από μιαν άλλη «υγρασία», προκαλεί αναλογικά-μεταφορικά μια ολική ψυχική «οξείδωση», δηλαδή μια διάβρωση και μια φθορά, όμοια με εκείνη που διαβρώνει και φθείρει τα μέταλλα.

Μέτρο

Θα έχουμε, φυσικά, προσέξει ότι ένας στίχος όταν τον διαβάζουμε φωναχτά, δημιουργεί ένα ευχάριστο αίσθημα ρυθμού. Ο ρυθμός αυτός, στη νεοελληνική παραδοσιακή ποίηση, γεννιέται από την κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών.

Αυτή η εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών δε γίνεται πάντα με τον ίδιο τρόπο και, φυσικά, δεν ακολουθεί όλες τις φορές το ίδιο σχήμα. Συγκεκριμένα, η εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών στη νεοελληνική ποίηση, μπορεί να γίνει με πέντε διαφορετικούς συνδυασμούς, που είναι οι εξής:

α) ίαμβος ή ιαμβικό μέτρο
Είναι ο συνδυασμός ή η εναλλαγή μιας άτονης και μιας τονισμένης συλλαβής (= ∪—́). Η λέξη π.χ. "καλός", επειδή αποτελεί συνδυασμό άτονης και τονισμένης συλλαβής, αποτελεί έναν *ίαμβο*. Οι στίχοι που ακολουθούν μια τέτοια εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών, λέμε ότι είναι γραμμένοι σε *ιαμβικό μέτρο*.

π.χ. *η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγγόνια*

Όταν μελετάμε ένα στίχο μετρικ, δεν τον χαρακτηρίζουμε μόνο με βάση το μέτρο στο οποίο είναι γραμμένος. Προσέχουμε και επισημαίνουμε και άλλα δύο στοιχεία. Αυτά είναι:

— ο συνολικός αριθμός των συλλαβών από τις οποίες αποτελείται ένας στίχος· έτσι π.χ. ένας ιαμβικός στίχος, με βάση τον αριθμό των συλλαβών του, μπορεί να είναι επτασύλλαβος, εννεασύλλαβος, ενδεκασύλλαβος, δεκαπεντασύλλαβος κτλ.
— ποια είναι η τελευταία τονισμένη συλλαβή του στίχου· με βάση αυτό το κριτήριο, οι στίχοι διακρίνονται σε *οξύτονους, παροξύτονους* και *προπαροξύτονους*

π.χ. *Μητέρα μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα*

Ο στίχος αυτός του Δ. Σολωμού είναι *ιαμβικός* κατά το μέτρο, *δεκαπεντασύλλαβος* κατά τον αριθμό των συλλαβών και *παροξύτονος* με κριτήριο την τελευταία τονιζόμενη συλλαβή.

Πολύ συχνά συμβαίνει το εξής: σε έναν ιαμβικό στίχο η πρώτη συλλαβή μπορεί να τονίζεται, οπότε το σχήμα του ιάμβου (∪—́), αντιστρέφεται και γίνεται *τροχαίος* (∪—́), όπως στον παρακάτω στίχο του Δ. Σολωμού:

Στέκει *ο Σουλιώτης ο καλός παράμερα και κλαίει*

β) τροχαίος ή τροχαϊκό μέτρο
Είναι ο συνδυασμός (ή η εναλλαγή) μιας τονισμένης και μιας άτονης συλλαβής. Η λέξη π.χ. «γέρος», επειδή αποτελεί συνδυασμό τονισμένης και άτονης συλλαβής, αποτελεί έναν *τροχαίο*. Οι στίχοι που ακολουθούν μια τέτοια εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών, λέμε ότι είναι γραμμένοι σε *τροχαϊκό μέτρο*. Όπως, βέβαια, γίνεται άμεσα κατανοητό, το τροχαϊκό μέτρο είναι το αντίθετο του ιαμβικού.

Αυτονόητο, επίσης, ότι και οι τροχαϊκοί στίχοι διακρίνονται με βάση τον αριθμό των συλλαβών τους, καθώς και ανάλογα με το ποια είναι η τελευταία τονισμένη συλλαβή του στίχου.

π.χ. *Σε γνωρίζω από την κόψη*
του σπαθιού την τρομερή

Και οι δυο στίχοι είναι γραμμένοι σε τροχαϊκό μέτρο. Ο πρώτος είναι οκτασύλλαβος παροξύτονος, ενώ ο δεύτερος επτασύλλαβος οξύτονος.

γ) ανάπαιστος ή αναπαιστικό μέτρο
Είναι ο συνδυασμός (ή η εναλλαγή) δύο άτονων και μιας τονισμένης συλλαβής (◡ ◡ —́). Η λέξη π.χ. "ποταμός", επειδή αποτελεί συνδυασμό δύο άτονων και μιας τονισμένης συλλαβής, αποτελεί έναν *ανάπαιστο*. Οι στίχοι που ακολουθούν μια τέτοια εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών, λέμε ότι είναι γραμμένοι σε *αναπαιστικό μέτρο*.

π.χ. *ηλιοπάτητοι δρόμοι και γύρω μπαξέδες*

Ο στίχος αυτός του Κώστα Βάρναλη είναι γραμμένος σε μέτρο αναπαιστικό. Παράλληλα, είναι δεκατρισύλλαβος και παροξύτονος.

δ) δάκτυλος ή δακτυλικό μέτρο
Το δακτυλικό μέτρο είναι το αντίθετο του αναπαιστικού. Συγκεκριμένα, είναι συνδυασμός μιας τονισμένης και δυο άτονων συλλαβών. Η λέξη π.χ. «άνθρωπος» αποτελεί έναν δάκτυλο, γιατί είναι συνδυασμός μιας τονισμένης και δυο άτονων συλλαβών. Το δακτυλικό μέτρο, επειδή ακουστικά δημιουργεί αίσθημα μονότονου ρυθμού, χρησιμοποιείται σπάνια στη νεοελληνική ποίηση.

ε) μεσοτονικό μέτρο
Είναι ο συνδυασμός μιας άτονης, μιας τονισμένης και μιας άτονης συλλαβής (◡ —́ ◡). Επειδή η τονισμένη συλλαβή βρίσκεται στη μέση, ανάμεσα δηλαδή σε δυο άτονες, γι' αυτό το μέτρο λέγεται *μεσοτονικό*. Η λέξη π.χ. "δροσάτος" αποτελείται από μια τονισμένη συλλαβή που βρίσκεται ανάμεσα σε δυο άτονες.

π.χ. *Το χάραμα επήρα*
του ήλιου το δρόμο
κρεμώντας τη λύρα
τη δίκαιη στον ώμο

Οι στίχοι αυτοί του Δ. Σολωμού είναι γραμμένοι σε μέτρο μεσοτονικό και χαρακτηρίζονται εξασύλλαβοι παροξύτονοι.

[– ο ιδιαίτερος κλάδος που μελετά και εξετάζει τους κανόνες με τους οποίους είναι συνθεμένοι οι στίχοι ενός ή πολλών ποιημάτων, ονομάζεται *μετρική*.

– στη νεοελληνική ποίηση, το μέτρο και ο ρυθμός, όπως ήδη έγινε φανερό, καθορίζονται και εξαρτώνται απ' το συνδυασμό και την εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών· γι' αυτό η νεοελληνική μετρική λέγεται *τονική* και τα είδη των μέτρων επίσης *τονικά*. Αντίθετα, τα αρχαιοελληνικά μέτρα, επειδή στηρίζονταν στην ποσότητα των συλλαβών (στη λεγόμενη *προσωδία)*, δηλαδή στην εναλλαγή μακρόχρονων και βραχύχρονων συλλαβών, λέγονται *προσωδιακά*.

– ο ορισμένος κάθε φορά συνδυασμός μιας τονισμένης και μιας ή δυο άτονων συλλαβών αποτελεί τη μικρότερη μετρική μονάδα ή το μικρότερο μετρικό τύπο. Αυτή, ακριβώς, η μικρότερη μετρική μονάδα ονομάζεται *μετρικό πόδι*. Στο ιαμβικό και το τροχαϊκό μέτρο, το μετρικό πόδι είναι *δισύλλαβο*. Αντίθετα, στο αναπαιστικό, το δακτυλικό και το μεσοτονικό μέτρο, τα μετρικά πόδια είναι *τρισύλλαβα*

π.χ. *καλός* (=ίαμβος - μετρικό πόδι δισύλλαβο)
θέρος (=τροχαίος - μετρικό πόδι δισύλλαβο)
δυνατός (=ανάπαιστος - μετρικό πόδι δισύλλαβο)

θάλασσα (=δάκτυλος - μετρικό πόδι τρισύλλαβο)
κεφάτος (=μεσοτονικό - μετρικό πόδι τρισύλλαβο)]

(Βλ. Δεκαπεντασύλλαβος, Ελεύθερος στίχος, Καλβική στροφή, Ρυθμός).

Μετωνυμία

Στο παρακάτω παράδειγμα, που ακούγεται συχνά στον καθημερινό λόγο,

«...μετά την παράσταση, έκλαιγε όλο το θέατρο...»

μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: ως υποκείμενο του ρήματος *έκλαιγε* έχει τεθεί το ουσιαστικό *θέατρο*, που λογικά και φυσιολογικά, ως άψυχος χώρος, δεν μπορεί να κλαίει. Κανονικά, βέβαια, στη θέση του υποκειμένου θα έπρεπε να τεθεί η λέξη *θεατές*. Η γλώσσα, όμως, πολύ συχνά, καταστρατηγεί και ακυρώνει τους φυσικούς και λογικούς νόμους, για να εκφράσει πιο ζωντανά και παραστατικά ένα συγκεκριμένο νόημα.

Το προαναφερόμενο παράδειγμα συνιστά και «περιγράφει» έναν εκφραστικό τρόπο (ή ένα σχήμα λόγου) που λέγεται *μετωνυμία*. Σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε, η ουσία της μετωνυμίας είναι η εξής: στη θέση μιας λέξης (λ.χ. «θεατές»), που κανονικά και λογικά επιβάλλεται να χρησιμοποιηθεί, τίθεται μια άλλη λέξη (=θέατρο), που όμως συγγενεύει μαζί της.

Πιο συγκεκριμένα, μετωνυμία μπορούμε να έχουμε στις ακόλουθες ειδικές περιπτώσεις:

α) π.χ. – *ήπιε όλο το μπουκάλι*
– *έφαγε όλο το τσουκάλι*
– *έκλαιγε όλο το θέατρο*

Όπως φαίνεται καθαρά, στα παραδείγματα αυτά έχουν χρησιμοποιηθεί τρία ουσιαστικά (=μπουκάλι, τσουκάλι, θέατρο), ενώ κανονικά θα περιμέναμε εκείνο που περιέχεται σ' αυτά τα ουσιαστικά (=το κρασί, το φαγητό, οι θεατές). Σ' αυτή, δηλαδή, την περίπτωση, τίθεται το *περιέχον* αντί του *περιεχομένου*

β) π.χ – θα ληφθούν μέτρα για την *τρίτη ηλικία*
– όλη *η Ευρώπη* αντιμετωπίζει οξύ πρόβλημα ανεργίας
– πᾶσα γάρ *ἡ Ἑλλάς* ἐσιδηροφόρει (Θουκυδίδης)
[=όλη η Ελλάδα οπλοφορούσε]

Στα παραδείγματα αυτά, παρατηρούμε ότι χρησιμοποιείται η αφηρημένη έννοια (=τρίτη ηλικία, Ευρώπη, Ελλάς) αντί της απόλυτα συγκεκριμένης (=για τους γέροντες, οι Ευρωπαίοι, οι Έλληνες).

γ) π.χ. – μπορεί και διαβάζει *Όμηρο* στο πρωτότυπο
– ο ηθοποιός απάγγειλε *Σολωμό*

Και στα δύο παραδείγματα βλέπουμε ότι χρησιμοποιείται το όνομα του δημιουργού (=Όμηρος, Σολωμός) αντί για τη λέξη που φανερώνει τη συγκεκριμένη δημιουργία του, δηλαδή το έργο του (=τα έπη του Ομήρου, ποιήματα του Σολωμού)

δ) π.χ. – συνεννοούνται με τον Μαρκόνι

Στο παράδειγμα αυτό, έχει τεθεί το όνομα του *εφευρέτη* (=Μαρκόνι) αντί για τη λέξη που θα φανέρωνε τη συγκεκριμένη εφεύρεση (=τον ασύρματο που εφεύρε ο Μαρκόνι).

(Βλ. Συνεκδοχή).

Μοιρολόγια

Τα μοιρολόγια αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Είναι τραγούδια

λυρικά, έχουν θρηνητικό χαρακτήρα και εκφράζουν τον πόνο και τη θλίψη για το θάνατο ενός προσφιλούς προσώπου.

Η καταγωγή τους είναι πανάρχαιη, αφού πάντα ο άνθρωπος αντίκριζε εκστατικός, απορημένος και με δέος το γεγονός του θανάτου. Ήδη στην ομηρική *Ιλιάδα*, και συγκεκριμένα στις ραψωδίες Ψ και Ω, έχουμε τρία από τα πιο συγκλονιστικά μοιρολόγια. Στο πρώτο ο φίλος θρηνεί για το χαμό του φίλου. Είναι ο Αχιλλέας που κλαίει για το θάνατο του Πατρόκλου. Στο δεύτερο η γυναίκα θρηνεί για το θάνατο του άντρα της· είναι η Ανδρομάχη που κλαίει για το χαμό του Έκτορα. Στο τρίτο η μάνα, η Εκάβη, θρηνεί για το θάνατο του παιδιού της, του Έκτορα.

Τα νεότερα μοιρολόγια, που η λαϊκή ψυχή τα συνέθεσε κυρίως στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, μπορούν να έχουν υμνητικό και επαινετικό χαρακτήρα. Εξυμνούν και εγκωμιάζουν τις αρετές του νεκρού. Μέσα, βέβαια, από την εξύμνηση και το εγκώμιο διαφαίνεται και εκφράζεται ο βαθύς πόνος και ο συγκλονισμός για την απώλεια του αγαπημένου προσώπου.

Ο επαινετικός και εγκωμιαστικός χαρακτήρας των μοιρολογιών για το πρόσωπο του νεκρού, μπορεί να εκφραστεί με δύο τρόπους:

α) *άμεσα*, όταν τα δημοτικά τραγούδια-μοιρολόγια αναφέρονται με τρόπο ευθύ στις αρετές και τα χαρίσματα του νεκρού

β) *αλληγορικά*, όταν τα μοιρολόγια, προκειμένου να εγκωμιάσουν και να θρηνήσουν το νεκρό, δε μιλούν άμεσα για τον ίδιο αλλά για κάτι άλλο πίσω απ' το οποίο κρύβεται και υπονοείται το πρόσωπο του νεκρού. Ενδεικτικό αλλά και υποδειγματικό παράδειγμα αλληγορικού μοιρολογιού, αποτελεί το ακόλουθο δημοτικό τραγούδι:

Είχα μηλιά στην πόρτα μου και δέντρο στην αυλή μου,
και τέντα κατακόκκινη το σπίτι σκεπασμένο,
και κυπαρίσσι ολόχρυσο κι ήμουν ακουμπισμένη,
είχα κι ασημομάντηλο στο σπίτι κρεμασμένο.
Τώρα η μηλιά μαράθηκε, το δέντρο ξεριζώθη,
κι η τέντα η κατακόκκινη, κι εκείνη μαύρη εγίνη
το κυπαρίσσι το χρυσό, έπεσε και τσακίστη
τ' ασημομάντηλο έσβησε, το σπίτι δε φωτάει.

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Μοντερνισμός

Με τον όρο «μοντερνισμός» δηλώνουμε συνήθως μια σειρά από τάσεις και κατευθύνσεις στην ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης, που η αρχή τους τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και η πλήρης ανάπτυξή τους στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Πρόκειται στην ουσία για ένα πνευματικό κίνημα, που εξεγέρθηκε ενάντια στον παραδοσιακό αστικό πολιτισμό, με στόχο την κατάλυση των αξιών του Διαφωτισμού και του ορθού λόγου. Για παράδειγμα, αμφισβήτησε τις παραδοσιακές αξίες και επιχείρησε να καταργήσει όλους τους καθιερωμένους κανόνες και συμβάσεις μέσα από ριζοσπαστικούς πειραματισμούς κάθε είδους, ενώ έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στην υποκειμενική συνείδηση του ατόμου και την αλλοτρίωσή της.

Ο μοντερνισμός είναι ένα κίνημα διεθνές, που ξεπερνά κάθε είδους σύνορα ή όρια: εθνικά, ειδολογικά, πολιτισμικά κτλ. Μέσα σε διάστημα μερικών δεκαετιών, εμφανίζεται σε διάφορες χώρες και από την άποψη αυτή, μπορεί κανείς να μιλήσει για αγγλόφωνο, γαλλόφωνο ή και νεοελληνικό μοντερνισμό· ωστόσο, πίσω από τις τοπικές αυτές εκδηλώσεις, υπάρχει μια κοινή, «διεθνής» θα λέγαμε, βάση. Εξάλλου, οι μοντερνιστικές εξελίξεις είναι παράλληλες σε όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης: λογοτεχνία, ζωγραφική, μουσική, θέατρο, αρχιτεκτονική κτλ.

Θα πρέπει ακόμη να πούμε ότι ο μοντερνισμός είναι ένα φαινόμενο που δεν περιορίζεται στο χώρο της λογοτεχνίας ή της τέχνης. Αντίστοιχες εξελίξεις παρατηρούνται την ίδια περίπου εποχή σε όλους σχεδόν τους τομείς της σκέψης, στις επιστήμες του ανθρώπου αλλά στις φυσικές επιστήμες (π.χ. στη φιλοσοφία, ψυχανάλυση, γλωσσολογία, φυσική κτλ.). Οι εξελίξεις αυτές συνδέονται με τις σημαντικές ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές που συμβαίνουν στον κόσμο με την έλευση του 20ού αιώνα.

Ποιες είναι, όμως, οι βασικές αρχές του μοντερνισμού, τουλάχιστον σ' ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, και πού θα πρέπει να τις αναζητήσουμε; Υπάρχουν, βέβαια, αρκετά θεωρητικά και κριτικά κείμενα των ίδιων των μοντερνιστών συγγραφέων αλλά και πολλών κριτικών της εποχής τους· αλλά αν θέλουμε να αντλήσουμε τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία, θα πρέπει να στραφούμε στην ίδια τη μοντέρνα λογοτεχνική γραφή, δηλαδή στην πράξη και όχι στη θεωρία· θα πρέπει να εξετάσουμε προσεκτικά τη μοντέρνα ποίηση και πεζογραφία.

Arthur Rimbaud (1854-1891): ο Γάλλος ποιητής είναι ένας από τους πρώτους που εισήγαγαν την έννοια του μοντέρνου στην τέχνη. Η φιλοσοφία του για την ποίηση και τη ζωή συνοψίζεται στην περίφημη φράση του «πρέπει να είμαστε απόλυτα μοντέρνοι (il faut être absolument moderne)».

Προηγείται, βέβαια, η ποίηση. Ποιητές όπως οι Γάλλοι Charles Baudelaire, Lautréamont, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine εγκαινιάζουν τη μοντέρνα ποιητική γραφή ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Εξάλλου, οι Γάλλοι Guillaume Apollinaire και Paul Valéry, ο Γερμανός Reiner Maria Rilke, ο Βρετανός T. S. Eliot, ο Αμερικανός Ezra Pound και ο Ιρλανδός W. B. Yeats αποτελούν τους επιφανέστερους εκπροσώπους της ποίησης του μοντερνισμού στο πρώτο μισό του 20ού αώνα. Τέλος, οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές, ο Ρώσος φουτουριστής Vladimir Maïakovski και πολλοί ακόμη ποιητές τοποθετούνται άλλοτε στο εσωτερικό του μοντερνισμού και άλλοτε στους αντίποδές του, θεωρούμενοι ως βασικές φυσιογνωμίες της πρωτοπορίας.

Βασικό γνώρισμα της ποίησης του μοντερνισμού είναι η διάλυση της μορφής και η διάθεση για πειραματισμό. Ο ελεύθερος στίχος εξοστρακίζει το μέτρο και την ομοιοκαταληξία· οι γραμματικοί και οι συντακτικοί κανόνες παραβιάζονται· οι προτάσεις γίνονται αποσπασματικές και ελλειπτικές, τα σημεία στίξης καταργούνται. Τα διακοσμητικά στοιχεία και η φροντίδα για το «ωραίο ύφος» εγκαταλείπονται και συχνά επιλέγονται στοιχεία που ως τότε θεωρούνταν αντι-ποιητικά. Οι τολμηρές μεταφορές και οι απροσδόκητοι και ετερόκλητοι συνδυασμοί λέξεων κυριαρχούν· οι εικόνες ή οι ελεύθεροι συνειρμοί αφθονούν, ιδίως στην υπερρεαλιστική ποίηση. Η ποιητική γλώσσα γίνεται συμβολική, ελλειπτική, υπαινικτική, πολύσημη, ενώ αδιαφορεί για τις συμβάσεις και την ανάγκη κατανόησης.

Η θραύση — συχνά η ολοκληρωτική άρνηση — της παραδοσιακής μορφής, σε συνδυασμό με την έντονη επιρροή της ψυχανάλυσης σε πολλούς ποιητές, απελευθερώνει την καταλυτική λειτουργία της φαντασίας και του ονείρου, υποδηλώνοντας την κατάρρευση της

λογικής συνοχής του κόσμου. Η αρχή της μίμησης, επάνω στην οποία θεμελιώθηκε η τέχνη του λόγου από την αρχαιότητα μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα, εγκαταλείπεται πλέον οριστικά. Η ποίηση παίρνει διαζύγιο από την αναφορά της στον εμπειρικό κόσμο και καθίσταται αυτάρκης και αυτόνομη. Φυσικά, το ποίημα εξακολουθεί να θεωρείται φορέας νοημάτων, με τη διαφορά ότι τα νοήματα αυτά δεν αναζητούνται πλέον στη σχέση του λογοτεχνικού έργου με την εξωτερική πραγματικότητα.

Δε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η μοντέρνα ποίηση αδιαφόρησε για την αισθητική μέριμνα, παρά τις αντίθετες απόψεις που έχουν ακουστεί κατά καιρούς. Πραγματικά, η κατάλυση των καθιερωμένων συμβατικών μορφών γεννά ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον για τα μορφολογικά ζητήματα. Η ποίηση του μοντερνισμού έχει να επιδείξει εκλεπτυσμένες, επεξεργασμένες αλλά και περίπλοκες φόρμες, ενώ η αυτοαναφορά, ο στοχασμός, δηλαδή, της ποιητικής γλώσσας επάνω στον ίδιο της τον εαυτό και τη λειτουργία της, αποτελεί μόνιμο γνώρισμά της.

Σε σχέση με την ποίηση, η μοντερνιστική πεζογραφία εμφανίζεται με κάποια καθυστέρηση. Ο σημαντικότερος πρόδρομός της κατά το 19ο αιώνα είναι ο Γάλλος Gustave Flaubert, ενώ μερικοί σπουδαίοι εκπρόσωποί της στον 20ό αιώνα είναι οι Γάλλοι Marcel Proust και André Gide, οι Άγγλοι D. H. Lawrence και Virginia Woolf, ο Ιρλανδός James Joyce, ο Γαλλο-ιρλανδός Samuel Beckett, ο Αμερικανός William Faulkner, ο Γερμανός Tomas Mann, ο Τσέχος Franz Kafka και οι Αυστριακοί Robert Musil και Herman Broch.

Ο βασικός αντίπαλος με τον οποίο αναμετρήθηκε η μοντερνιστική πεζογραφία ήταν ο ρεαλισμός και οι συμβάσεις του. Βέβαια, αυτό δε σημαίνει ότι οι πεζογράφοι του μοντερνισμού εγκατέλειψαν οριστικά κάθε προσπάθεια να κατανοήσουν ή να αναπαραστήσουν τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο. Κυρίως αμφισβήτησαν την αληθοφάνεια και τις σχετικές συμβάσεις ως κριτήριο για την αξία του λογοτεχνικού πεζού λόγου. Αν η ρεαλιστική πεζογραφία υπήρξε ο χώρος της αντικειμενικής αναπαράστασης, ο μοντερνισμός αποτέλεσε το πεδίο της υποκειμενικής εποπτείας και της συνείδησης. Αν ο ρεαλισμός έδειξε την προτίμησή του στις διαφανείς και κατανοητές αφηγηματικές μορφές, το μοντερνιστικό μυθιστόρημα δε δίστασε να θεματοποιήσει ακόμη και την ίδια τη διαδικασία κατασκευής του, αναγνωρίζοντας και αποκαλύποντας με τον τρόπο αυτό την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου και της τέχνης γενικότερα.

Η ανοιχτή και ελεύθερη μορφή του μοντέρνου μυθιστορήματος αποκλίνει από τις παραδοσιακές μορφές της πεζογραφίας. Η πλοκή παύει να είναι προσεκτικά διαρθρωμένη και συνεκτική, χαλαρώνει και, σε ορισμένες περιπτώσεις, εκλείπει εντελώς. Η διαδοχή των γεγονότων καταστρατηγεί τις αιτιολογικές και χρονολογικές σχέσεις, είναι αυθαίρετη, ασυνεχής και αντιφατική, γεμάτη χάσματα και κενά. Το μοντέρνο μυθιστόρημα συχνά δεν έχει αρχή με την παραδοσιακή έννοια του όρου: ο αναγνώστης «ρίχνεται» απευθείας στη ροή των συμβάντων και μόνο σταδιακά εξοικειώνεται με τις αφηγηματικές καταστάσεις.

Αυτή η αμφισβήτηση της πλοκής συνδυάζεται με την ολοκληρωτική άρνηση της πεζογραφίας να αναπαριστά τον κόσμο γύρω μας. Το γεγονός αυτό περιορίζει την — υποχρεωτική ως τότε — αναφορά στον κοινωνικό και ιστορικό περίγυρο μέσα στον οποίο εκτυλισσόταν η πλοκή. Το μυθιστόρημα δίνει πλέον προτεραιότητα στον εσωτερικό κόσμο και στην υποκειμενικότητα του ατόμου. Μάλιστα, η ανακάλυψη του υποσυνείδητου θα σφραγίσει τη μοντερνιστική πεζογραφία, αποκαλύπτοντας ανεξερεύνητους μέχρι τότε κόσμους. Η καλλιέργεια του εσωτερικού μονολόγου και η κυριαρχία των ελεύθερων συνειρμών συνιστούν ενδεικτικό παράδειγμα

των νέων προσανατολισμών του μυθιστορήματος. Βέβαια, τα εξωτερικά συμβάντα δεν απουσιάζουν· εκείνο, όμως, που κυρίως ενδιαφέρει είναι η υποκειμενική τους πρόσληψη. Η ενδοσκόπηση, η ψυχολογική ανάλυση και ο στοχασμός έχουν πλέον το σταθερό προβάδισμα έναντι της αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας. Ακόμη και ο χρόνος διαθλάται μέσα από τη συνείδηση των προσώπων, παραμορφώνεται, αλλοιώνεται, χάνει την αντικειμενική του διάσταση και γίνεται ψυχολογικός, συνειρμικός, ενώ θρυμματίζεται σε ποικίλους βιωματικούς χρόνους. Τα γεγονότα δεν παρουσιάζονται πλέον με βάση τη γραμμική χρονική ακολουθία τους, αλλά πολύ συχνά διασπώνται και ανασυγκροτούνται μέσα στη ροή της συνείδησης.

Εξάλλου, αντίθετα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, η συχνή προβολή του εσωτερικού κόσμου δε βοηθά στη συγκρότηση ολοκληρωμένων χαρακτήρων και προσωπικοτήτων κατά το ρεαλιστικό πρότυπο. Οι «ήρωες» του μοντέρνου μυθιστορήματος είναι τις πιο πολλές φορές λειψοί, χωρίς ολοκληρωμένη ή σταθερή ταυτότητα, έρμαια του τυχαίου, του άλογου και του ενστίκτου, με κατακερματισμένη εσωτερική ζωή.

Ανάλογη είναι και η εξέλιξη του αφηγητή, που στα μυθιστορήματα του μοντερνισμού εμφανίζεται παραιτημένος από την αξίωση για καθολική εποπτεία. Ο παντογνώστης αφηγητής του 19ου αιώνα παραχωρεί πλέον τη θέση του στον αφηγητή με περιορισμένη οπτική γωνία ή στην αφήγηση από διαφορετικές — συχνά αντικρουόμενες — σκοπιές. Με λίγα λόγια, η γνώση του αφηγητή είναι πλέον μεροληπτική, αβέβαιη, σχετική.

Προβάλλοντας τη δυσαρμονία, την αταξία, την αποσπασματικότητα, το μοντέρνο μυθιστόρημα επιχείρησε να υπονομεύσει τα καθιερωμένα ιδεώδη της αρμονίας, του ωραίου και της έλλογης τάξης και να καταδείξει ότι η ανθρώπινη εμπειρία είναι υποχρεωτικά κατακερματισμένη και δεν μπορεί να έχει συνολική εποπτεία του κόσμου. Ωστόσο, παρ' όλη την αμφισβήτηση των χρονικο-αιτιακών σχέσεων και τους πολλούς υφολογικούς πειραματισμούς, η μοντερνιστική πεζογραφία δεν εγκατέλειψε κάθε λογική ή αφηγηματική συνοχή. Η χαλάρωση της παραδοσιακής πλοκής αντισταθμίστηκε από την επίμονη παρουσία συμβόλων, αρχετύπων, επαναλαμβανόμενων μοτίβων, εικόνων, αναλογιών, με λίγα λόγια στοιχείων που εξασφαλίζουν μιαν άλλου είδους ενότητα, θεματική και υφολογική. Επίσης, το μοντέρνο μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται συχνά από την ενότητα του χώρου και την προσπάθεια να πλάσει ένα ξεχωριστό πρόσωπο, έναν κεντρικό ήρωα.

Πράγματι, κάποιοι από τους εξέχοντες συγγραφείς του μοντερνισμού συνδέονται μ' ένα συγκεκριμένο αστικό χώρο, συνήθως μια μεγαλούπολη, όπου οι ίδιοι πέρασαν ένα μεγάλο μέρος της ζωής τους και στην οποία τοποθετούν τους μυθιστορηματικούς τους χαρακτήρες. Για παράδειγμα, ο Proust συνδέεται με το Cambray, ο Joyce με το Δουβλίνο, ο Musil με τη Βιέννη. Συνεπώς, η ενότητα του χώρου αναπληρώνει την κατάτμηση του χρόνου. Όπως υποστηρίζουν πολλοί μελετητές, το στοιχείο του χρόνου, που είχε την πρωτοκαθεδρία στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, παραχώρησε τη θέση του στο στοιχείο του χώρου στο μοντέρνο μυθιστόρημα.

Εξάλλου, η ύπαρξη ενός δεσπόζοντος μυθιστορηματικού χαρακτήρα, μιας κεντρικής συνείδησης ικανής να ρυθμίζει και να συνδέει τα αντιφατικά και αλληλοσυγκρουόμενα επίπεδα εμπειρίας, συνιστά χαρακτηριστικό γνώρισμα του μοντερνιστικού μυθιστορήματος. Πολύ συχνά, η ίδια η πραγματικότητα δε φαίνεται να υφίσταται παρά μόνο μέσα από την προοπτική της συνείδησης αυτής. Κατά παράδοξο, θα λέγαμε, τρόπο, η υποκειμενική συνείδηση αποκτά κυρίαρχο ρόλο, τη στιγμή ακριβώς που το άτομο, έρμαιο του τυχαίου και του ανορθολογικού, περνά βαθύτατη κρίση και απειλείται με οριστική διάλυση.

Τέλος, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι η εγκατάλειψη του ιδεώδους της μίμησης της πραγματικότητας και η αυτονόμηση της πεζογραφίας απ' τις κάθε είδους εξωτερικές απαιτήσεις, έστρεψε την προσοχή των δημιουργών στον κόσμο της γλώσσας. Όπως ακριβώς και στην περίπτωση της ποίησης, η κατάλυση των καθιερωμένων μορφών δε συνεπάγεται διόλου την αδιαφορία για ζητήματα αισθητικής τάξεως. Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα διακρίνεται για τις περίπλοκες υφολογικές του αναζητήσεις, ενώ η ίδια η συγγραφική δραστηριότητα καθίσταται συχνά το κεντρικό του θέμα. Μάλιστα, σε αρκετές περιπτώσεις, το μυθιστόρημα παύει ξαφνικά να αφηγείται την ιστορία την οποία ξεκίνησε να αφηγηθεί, και μετατρέπεται σε εξιστόρηση των δυσκολιών και των εμποδίων που συναντά η ίδια η αφήγηση. Σύμφωνα με την περίφημη φράση του Γάλλου μυθιστοριογράφου και θεωρητικού Jean Ricardou, ενώ η παραδοσιακή μυθοπλασία ταυτίζεται με την αφήγηση μιας περιπέτειας, το μοντέρνο μυθιστόρημα μπορεί να οριστεί ως η περιπέτεια μιας αφήγησης.

Με βάση όλα τα παραπάνω γνωρίσματα, τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία, μπορούμε να πούμε ότι ο μοντερνισμός καλλιέργησε πιστά το ιδεώδες του κλειστού, εσωστρεφούς και αυτόνομου κειμένου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να συγκεντρώσει τα πυρά των λεγόμενων πρωτοποριακών κινημάτων, που άνθησαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Συγκεκριμένα, κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, το ντανταί και, κυρίως, ο υπερρεαλισμός, κατηγόρησαν τους εκπροσώπους του μοντερνισμού για φορμαλισμό, ελιτισμό και αδιαφορία για το κοινό και γενικά για τον κόσμο γύρω τους. Είναι, άλλωστε, γνωστές οι επιθέσεις των υπερρεαλιστών ενάντια στους Gide, Proust, Joyce κ.ά. Τα κινήματα της πρωτοπορίας πρεσβεύουν την ουσιαστική κατάργηση της έννοιας της τέχνης και την απορρόφησή της από την πραγματικότητα· αντίθετα, ο σχεδόν σύγχρονός τους μοντερνισμός δεν έπαψε ποτέ να διακηρύσσει την πίστη του στην έννοια του ολοκληρωμένου έργου τέχνης. Απορρίπτοντας την τέχνη ως αυτόνομο θεσμό και επιδιώκοντας να καταργήσει τη διάκριση μεταξύ κοινού και δημιουργού, στο βαθμό που αυτό είναι δυνατό, η πρωτοπορία θεώρησε ότι η λογοτεχνία του μοντερνισμού εξαντλείται σε μιαν απλή ανανέωση των παραδοσιακών εκφραστικών μέσων, σε ένα παιχνίδι αισθητικής τάξεως, ανίκανο να διαδραματίσει έναν επαναστατικό ρόλο.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι πολλοί μελετητές, ακόμη και σήμερα, δεν κάνουν διάκριση ανάμεσα στους όρους «πρωτοπορία» και «μοντερνισμός», θεωρώντας την πρώτη ως την πλέον ακραία εκδοχή του δεύτερου. Άλλοι, όμως, βασιζόμενοι σε στοιχεία όπως αυτά που αναφέραμε παραπάνω, διαχωρίζουν σαφώς τους δυο όρους και μιλούν συγκεκριμένα για τα πρωτοποριακά κινήματα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, στόχος των οποίων ήταν η ολοσχερής επίθεση σε κάθε είδους συμβατικά δεδομένα και συμπεριφορές και όχι μόνο στο χώρο της τέχνης. Μ' άλλα λόγια, φαίνεται ότι οι καλλιτεχνικές προσπάθειες των κινημάτων της πρωτοπορίας υπήρξαν μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής και πολιτικής εκστρατείας, με στόχο την ολοκληρωτική ανατροπή των παραδοσιακών αστικών αξιών. Αυτός ο ανοικτά πολιτικός χαρακτήρας και το επιτακτικό κάλεσμα σε δράση είναι ίσως το πιο ασφαλές κριτήριο, ισχυρίζονται κάποιοι, για να διακρίνουμε την πρωτοπορία από το μοντερνισμό.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, δείγματα πρωτοποριακών κινημάτων δεν παρατηρούνται. Ωστόσο, η εποχή της μοντέρνας ποίησης — ή νεοτερικής, όπως έχει επικρατήσει να ονομάζεται — ξεκινά με μια σχετική καθυστέρηση στις απαρχές της δεκαετίας του 1930, με ποιητές όπως ο Θεόδωρος Ντόρρος και ο Νίκος Καλαμάρης (ή Κάλας). Πριν τη

σημαδιακή αυτή χρονολογία, προδρομικές μορφές του νεοτερικού ποιητικού λόγου μπορούν να θεωρηθούν ποιητές όπως ο Κ. Π. Καβάφης, ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και ο Τάκης Παπατσώνης. Εξάλλου, η οριστική επικράτηση και καθιέρωση της μοντέρνας ποιητικής γραφής στη χώρα μας, έρχεται με τη λεγόμενη «Γενιά του Τριάντα». Μερικοί απ' τους πιο σημαντικούς ποιητές της γενιάς αυτής, που άφησε και αρκετά κριτικά κείμενα για τη μοντέρνα ποίηση, είναι οι Νικηφόρος Βρεττάκος, Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Ρίτσος, Γιώργος Σεφέρης, καθώς και οι υπερρεαλιστές Νίκος Εγγονόπουλος και Ανδρέας Εμπειρίκος.

Εξάλλου, η δεκαετία του 1930 συνιστά ένα σημείο τομής και για τη νεοτερική μας πεζογραφία. Στη διάρκεια της δεκαετίας αυτής μεταφράζονται για πρώτη φορά στα ελληνικά κείμενα των Joyce, Kafka, Proust, Woolf. Την ίδια εποχή, η επονομαζόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» γίνεται το λίκνο του ελληνικού μοντερνιστικού μυθιστορήματος: συγκεκριμένα, οι πεζογράφοι Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Γιώργος Δέλιος, Στέλιος Ξεφλούδας και Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης συνδέονται κυρίως με την εισαγωγή της τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου στη νεοελληνική πεζογραφία· επίσης, πάντα στην ίδια δεκαετία, σημαντικά δείγματα μοντέρνας μυθιστορηματικής γραφής έχουν να επιδείξουν και οι Μέλπω Αξιώτη, Γιάννης Μπεράτης και Γιάννης Σκαρίμπας.

(Βλ. Αφηγητής, Ελεύθερος στίχος, Εξπρεσιονισμός, Εσωτερικός μονόλογος, Νεοτερική ποίηση, Νταντά, Σύμβαση, Σχολή, ρεύμα, κίνημα, Υπερρεαλισμός, Φουτουρισμός)

Μορφή/Περιεχόμενο

Η μορφή και το περιεχόμενο είναι τα δυο θεμελιακά στοιχεία από τα οποία αποτελούνται όλα τα έργα τέχνης. Συνήθως ταυτίζουμε τη μορφή με την εξωτερική όψη ενός καλλιτεχνήματος· στη λογοτεχνία, για παράδειγμα, μορφή μπορούν να θεωρηθούν η γλώσσα και τα κάθε είδους εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας. Από την άλλη πλευρά, περιεχόμενο συνήθως ονομάζουμε την ιστορία, δηλαδή το μύθο ή τη δράση, καθώς και τις ιδέες, τις έννοιες, τις καταστάσεις, τα συναισθήματα, τις εμπειρίες, τα μηνύματα κτλ. που περιέχει ένα έργο.

Μπορούμε, όμως, πράγματι να διαχωρίσουμε τα δυο αυτά στοιχεία σε ένα λογοτεχνικό έργο; Παλαιότερα, όσοι ασχολούνταν με τη λογοτεχνία πίστευαν πως αυτό όχι μόνο είναι εφικτό αλλά και επιβάλλεται: η μορφή και το περιεχόμενο, έλεγαν, πρέπει να μελετώνται χωριστά· είναι δύο εντελώς διαφορετικά στοιχεία, που το ένα δεν επηρεάζει το άλλο ούτε εξαρτάται απ' αυτό. Μάλιστα, υπήρχε και διαφωνία σχετικά με τη σημασία κάθε στοιχείου: άλλοι έδιναν τα πρωτεία στη μορφή και άλλοι στο περιεχόμενο, με την έννοια ότι το βάρος της ερμηνείας έπρεπε να πέσει στο στοιχείο που είχε κατεξοχήν συμβάλει στη δημιουργία του έργου.

Στη διάρκεια, όμως, του 20ού αιώνα, έγινε σταδιακά φανερό ότι αυτός ο απόλυτος διαχωρισμός μεταξύ μορφής και περιεχομένου δημιουργούσε πολύ περισσότερα προβλήματα απ' όσα υποτίθεται ότι έλυνε. Το κυριότερο: διχοτομούσε όλα τα έργα τέχνης μ' έναν τρόπο εντελώς τεχνητό, μιλώντας για «ακατέργαστο» περιεχόμενο και μορφή εξωτερική και επιπρόσθετη. Με τον τρόπο αυτό έδινε σε κάθε μελετητή την ευκαιρία να εντοπίζει την αισθητική αξία του έργου τέχνης στο ένα ή το άλλο στοιχείο, ανάλογα με τις προτιμήσεις του ή τη γενικότερη θεώρησή του. Σταδιακά όμως αναπτύχθηκε η άποψη ότι το έργο είναι μια αδιάσπαστη ενότητα και, συνεπώς, μορφή και περιεχόμενο αναπτύσσονται κατά κάποιο τρόπο ταυτόχρονα, επηρεάζοντας και μεταβάλλοντας το ένα το άλλο την ώρα που γράφεται το έργο: διαφορετικό περιεχόμενο, λοιπόν, οδηγεί σε διαφορετική μορφή αλλά και το αντίστροφο.

Σήμερα, λοιπόν, πιστεύουμε ότι μορφή και περιεχόμενο δηλώνουν δυο όψεις του έργου

τέχνης που είναι εντελώς αδύνατον να διαχωριστούν στην πράξη. Αυτή η πολύ στενή σύνδεση και αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο στοιχείων είναι σχετικά εύκολο να αποδειχθεί. Στην περίπτωση λ.χ. της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αρκεί να σκεφθούμε το πέρασμα από την παραδοσιακή ποίηση στη νεοτερική: η σημαντική αυτή εξέλιξη επηρεάζει όχι μόνο τη μορφή (π.χ. ελεύθερος στίχος) αλλά και το περιεχόμενο (π.χ. νέα θέματα, νέο ποιητικό όραμα). Αλλά και στον ευρωπαϊκό χώρο υπάρχει το χαρακτηριστικό παράδειγμα των «επιφυλλιδικών» μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα: το γεγονός ότι ένα μυθιστόρημα δημοσιευόταν στην εφημερίδα σε συνέχειες και με καθορισμένη κάθε φορά έκταση, σαφώς επηρέαζε τη μορφή του· αλλά όπως έχουν δείξει οι σχετικές μελέτες, στον ίδιο βαθμό επηρεαζόταν και το περιεχόμενό του (ανάλογη περίπτωση στη νεοελληνική λογοτεχνία είναι τα περισσότερα διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη).

Επομένως, δεν υπάρχει σήμερα αμφιβολία ότι μορφή και περιεχόμενο είναι στοιχεία αδιαχώριστα. Το γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις συνεχίζουμε να τα διαχωρίζουμε, όπως π.χ. κάνουμε μερικές φορές στη διδακτική πράξη, οφείλεται σε λόγους καθαρά πρακτικούς και μεθοδολογικούς: είναι, δηλαδή, απαραίτητο για να μπορέσουμε να μιλήσουμε για το λογοτεχνικό έργο και να συνεννοηθούμε. Πάντοτε, όμως, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία υπάρχει συνεχής διασύνδεση και αλληλεπίδραση και κάθε διαχωρισμός τους είναι καθαρά τεχνητός.

(Βλ. Θέμα).

Μοτίβο

Ο όρος *μοτίβο* (από την ιταλική λέξη motivo = κίνητρο) δε χρησιμοποιείται μόνο για τα λογοτεχνικά κείμενα. Στη μουσική λ.χ., και ιδιαίτερα στις συμφωνικές συνθέσεις, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: ένα συγκεκριμένο *μουσικό θέμα*, που είναι εύκολα αναγνωρίσιμο ακουστικά, επανέρχεται και επαναλαμβάνεται κατά διαστήματα μέσα στην ίδια μουσική σύνθεση. Αυτό το μουσικό θέμα που επαναλαμβάνεται στερεότυπα και, τελικά, γίνεται το ακουστικό και θεματικό γνώρισμα ενός μουσικού έργου, ονομάζεται *μοτίβο*. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο αποκτά τέτοια σημασία, ώστε γίνεται η ακουστική και θεματική ταυτότητα του μουσικού έργου.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα λογοτεχνικά κείμενα, ιδιαίτερα σ' εκείνα που εκφράζουν συνολικότερα ένα λαό και έχουν τη σφραγίδα της λαϊκής- ομαδικής δημιουργίας (όπως είναι λ.χ. τα δημοτικά μας τραγούδια). Συγκεκριμένα, στα λογοτεχνικά κείμενα, η έννοια του μοτίβου λειτουργεί συνήθως και παρουσιάζεται με τις ακόλουθες μορφές και περιπτώσεις:

α) ένα συγκεκριμένο θέμα, σταδιακά και μέσα απ' την πολύχρονη χρήση, παγιώνεται σε μια σταθερή και στερεότυπη μορφή· γίνεται, τελικά, μια θεματική φόρμουλα, ένας ορισμένος και οριστικός θεματικός τύπος. Αυτό το θέμα μπορεί να επαναλαμβάνεται κατά διαστήματα μέσα στο ίδιο λογοτεχνικό κείμενο ή σε μια σειρά συγγενικών έργων ή να χαρακτηρίζει τη λογοτεχνική-λαϊκή δημιουργία μιας ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής (π.χ. των Βαλκανίων). Αυτό το στερεότυπα επαναλαμβανόμενο θέμα το ονομάζουμε *μοτίβο*.

β) ορισμένοι φραστικοί τρόποι που επαναλαμβάνονται σταθερά και αναλλοίωτα σε ορισμένα ποιητικά κυρίως κείμενα, αποτελούν φραστικά ή εκφραστικά μοτίβα (λέγονται επίσης τυπικοί στίχοι, κοινοί τόποι ή κοινοί τύποι). Τέτοια μοτίβα (ή φόρμουλες) παρατηρούμε στα ομηρικά έπη και πολύ συχνά στα δημοτικά μας τραγούδια.

Για να φανεί καλύτερα και η έννοια και η λειτουργία του μοτίβου, θα αρκούσαν τα ακόλουθα παραδείγματα:

α) η συνήθεια της *«στοιχειώσεως»*, της θυσίας δηλαδή ενός ανθρώπου στα θεμέλια ενός σημαντικού κτίσματος, είναι ένα μοτίβο που διακρίνει και χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια των λαών της Βαλκανικής. Η συνήθεια αυτής της θυσίας, που απηχεί την αντίληψη ότι, για να στερεωθεί ένα κτίσμα, απαιτείται ανθρωποθυσία, φαίνεται πολύ καλά στο δημοτικό μας τραγούδι *«Του γεφυριού της Άρτας»*:

Α δε στοιχειώσετε άνθρωπο, γιοφύρι δε στεριώνει

β) στα δημοτικά μας επίσης τραγούδια, τα πουλιά πολύ συχνά λειτουργούν ως συμβατικά πρόσωπα. Η πιο συνηθισμένη λειτουργία των πουλιών στο δημοτικό τραγούδι είναι εκείνη που παρουσιάζονται ως *μαντατοφόροι*: φέρνουν στους ανθρώπους ένα καλό ή κακό μαντάτο. Αυτή, ακριβώς, η λειτουργία των πουλιών ως μαντατοφόρων είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται σταθερά και στερεότυπα στα δημοτικά μας τραγούδια

γ) εξάλλου, ορισμένοι εκφραστικοί τρόποι, επαναλαμβανόμενοι από τραγούδι σε τραγούδι, παγιώνονται σε σταθερά και στερεότυπα εκφραστικά σχήματα. Αυτοί οι πάγιοι εκφραστικοί τρόποι αποτελούν τα λεγόμενα εκφραστικά μοτίβα ή φόρμουλες. Για παράδειγμα, ο στίχος

κυρά χρυσή, κυρά αργυρή, κυρά μαλαματένια

αποτελεί φραστικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται και ακούγεται σε πολλά δημοτικά μας τραγούδια.

[*ορισμένες πρόσθετες διευκρινίσεις:*

α) σχετικά με τους όρους μοτίβο και θέμα υπάρχει μια χαρακτηριστική σύγχυση. Πολλοί μελετητές τούς θεωρούν και τους χρησιμοποιούν ως ταυτόσημους και ισοδύναμους. Άλλοι, όμως, πιστεύουν ότι το μοτίβο είναι έννοια στενότερη από εκείνη του θέματος. Θεωρούν δηλαδή το μοτίβο ως τη μικρότερη θεματική μονάδα· κάτι σαν «υπό-θεμα»

β) ένα μοτίβο που επανέρχεται συνεχώς σε ένα λογοτεχνικό κείμενο με συγκεκριμένο ρόλο, ονομάζεται *leitmotiv* (=βασικό μοτίβο). Ο όρος αυτός είναι γερμανικός, χρησιμοποιείται κυρίως για τα μουσικά έργα και έχει επικρατήσει διεθνώς

γ) για την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων είναι αναγκαίο να γνωρίζουμε ότι το μοτίβο μας οδηγεί στην κατανόηση του λογοτεχνικού θέματος και όχι το αντίστροφο]

(Βλ. Θέμα, Στερεότυπο).

Μότο

Οι ποιητές κυρίως συνηθίζουν, κάτω από τον τίτλο ενός ποιήματος, να γράφουν ένα ρητό, ένα απόφθεγμα, ένα γνωμικό, στίχους κάποιου άλλου ποιητή ή, ακόμη, και μια φράση παρμένη από άλλο κείμενο. Αυτό, ακριβώς, το στοιχείο (όποιας μορφής κι αν είναι από τις προαναφερόμενες) που ο ποιητής το τοποθετεί μεταξύ του τίτλου και του ποιητικού κειμένου, ονομάζεται *μότο* (από την ιταλική λέξη motto = απόφθεγμα).

Ο Γ. Σεφέρης π.χ., στο πολύ γνωστό ποίημά του που τιτλοφορείται *«Ελένη»*, παρεμβάλλει, ανάμεσα στον τίτλο και στο κυρίως ποιητικό κείμενο, τρία σύντομα αποσπάσματα από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Τα τρία αυτά αποσπάσματα αποτελούν το λεγόμενο μότο.

Αυτονόητο ότι το μότο δεν είναι άσχετο με το ποιητικό θέμα που αναπτύσσεται στο κυρίως κείμενο. Τις περισσότερες μάλιστα φορές λειτουργεί ως ένας ερμηνευτικός πιλότος για το ποίημα που ακολουθεί. Γίνεται, δηλαδή, ένα κλειδί, ένας οδηγός, που μας διευκολύνει να κατανοούμε το ποιητικό κείμενο, ιδιαίτερα όταν αυτό είναι κλειστό και δύσκολο. Γενικότερα, θα λέγαμε ότι το μότο

μάς δίνει μια πρώτη ερμηνευτική κατεύθυνση ή μια πρώτη γενική νύξη για την κατανόηση του ποιητικού κειμένου.

Το μότο, εφόσον δεν ανήκει στο κυρίως ποιητικό σώμα, εντάσσεται στο λεγόμενο *περικείμενο*. Υπενθυμίζεται εδώ ότι περικείμενο (ή περικείμενα στοιχεία) είναι κάθε στοιχείο (γλωσσικό ή εξωγλωσσικό) που περιβάλλει ένα κείμενο, βρίσκεται περί το κείμενο, γύρω απ' το κείμενο και σχετίζεται με αυτό.

(Βλ. Περικείμενα στοιχεία)

Μπαλάντα

Ο όρος "μπαλάντα" αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο ποιητικό είδος, το οποίο συναντάμε καταρχήν στην ευρωπαϊκή ποίηση· γι' αυτό και πρόκειται για έναν όρο ξενικό, που προέρχεται από το ιταλικό ρήμα "ballare" (=χορεύω). Βέβαια, με τη σειρά του, το ρήμα αυτό φαίνεται ότι προέρχεται από το αρχαίο "βαλλίζω" (=χορεύω, χοροπηδώ)· γι' αυτό και στα ελληνικά, πολλοί — ποιητές, κυρίως — χρησιμοποιούν τον όρο "βαλλίσματα" αντί να μιλούν για μπαλάντες. Επιπλέον, όπως θα δούμε, το ποιητικό είδος της μπαλάντας συγκεντρώνει αρκετά από τα γνωρίσματα των παραλογών της δημοτικής μας ποίησης.

Συγκεκριμένα, η μπαλάντα είναι ένα αφηγηματικό ποίημα στο οποίο συνήθως παρουσιάζεται μια δραματική ιστορία, συχνά με χαρακτήρα τραγικό ή και βίαιο. Το θέμα μιας μπαλάντας είναι δυνατόν να προέρχεται είτε από την κοινωνική και καθημερινή ζωή είτε από την ιστορία: για παράδειγμα, μπορεί να είναι η εξιστόρηση ενός άτυχου έρωτα, μιας σημαντικής οικογενειακής ή κοινωνικής τραγωδίας, ενός ιστορικού γεγονότος ή της ζωής ενός ιστορικού προσώπου.

Υπάρχουν δύο είδη μπαλάντας: η λαϊκή και η λογοτεχνική. Χρονικά προηγείται, βέβαια, η λαϊκή, η οποία ανήκει στην προφορική λογοτεχνία και πιο συγκεκριμένα στη μεσαιωνική προφορική παράδοση. Ακριβώς όπως και τα δημοτικά τραγούδια στη χώρα μας, οι μπαλάντες άρχισαν να καταγράφονται γύρω στο 19ο αιώνα, λίγο μετά την ανακάλυψη των παλαιών παραδοσιακών ποιητικών μορφών από το ρομαντισμό. Σήμερα, έχουμε συγκεντρώσει λαϊκές μπαλάντες κυριολεκτικά από κάθε γωνιά της Ευρώπης. Οι περισσότερες, μάλιστα, απαντώνται σε διάφορες παραλλαγές, ανάλογα με την περιοχή στην οποία καταγράφηκαν.

Η λαϊκή μπαλάντα αποτελεί μετεξέλιξη ακόμη παλαιότερων λαϊκών χορευτικών τραγουδιών. Σήμερα υποθέτουμε ότι από τα τραγούδια αυτά περάσαμε κάποια στιγμή σε μικρά και απλά επικά ποιήματα και τελικά σε πιο ευρείες ποιητικές συνθέσεις, που συνδυάζουν το επικο-λυρικό στοιχείο με το δραματικό και αφηγούνται μια ολοκληρωμένη ιστορία. Όπως είναι φυσικό, οι λαϊκές μπαλάντες συγκεντρώνουν όλα τα χαρακτηριστικά της προφορικής λογοτεχνίας: απλή γλώσσα και ρυθμός, απρόσωπος αφηγητής, αμεσότητα στην αφήγηση με γρήγορη δράση και διάλογο και χωρίς ιδιαίτερη επιμονή σε λεπτομέρειες ή σε περιγραφές, στερεότυπα κάθε είδους (=φόρμουλες), απλοί ήρωες, πολλά υπερφυσικά στοιχεία κτλ. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι στη λαϊκή μπαλάντα, όλες οι καλλιτεχνικές και αισθητικές επιλογές του ανώνυμου δημιουργού υποτάσσονται στην πλοκή και την εξυπηρετούν.

Από την πλευρά της, η λογοτεχνική μπαλάντα αποτελεί στην ουσία μια μελετημένη και προσεκτική μίμηση της ανώνυμης λαϊκής μπαλάντας από έναν συγκεκριμένο επώνυμο συγγραφέα. Εμφανίζεται σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες από το 18ο αιώνα και μετά, όταν στα πλαίσια του ρομαντικού πνεύματος της εποχής, οι Ευρωπαίοι ανακαλύπτουν ξανά τις παλαιές μεσαιωνικές παραδόσεις. Στη λογοτεχνική μπαλάντα, ο ρυθμός, η στιχουργική, η γλώσσα και γενικά όλα τα επιμέρους στοιχεία του ποιήματος είναι

πολύ πιο προσεγμένα και επεξεργασμένα, καθώς οι επώνυμοι ποιητές επιδεικνύουν πάντοτε μια ιδιαίτερη φροντίδα για τέτοιου είδους ζητήματα. Όσο για τα θέματα, στα όσα αναφέραμε παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε και ορισμένα θρησκευτικής φύσεως.

Από πλευράς μορφολογίας, υπάρχουν καταρχήν οι μπαλάντες που είναι γραμμένες σε ελεύθερη μορφή. Ωστόσο, η πιο συνηθισμένη περίπτωση, ειδικά για τις λογοτεχνικές μπαλάντες, είναι η λεγόμενη σταθερή μορφή, η οποία περιλαμβάνει: τρεις στροφές ισόστιχες, που μπορεί να έχουν από οκτώ ως δώδεκα στίχους η καθεμιά, και μια τέταρτη στροφή τεσσάρων έως έξι στίχων, που λειτουργεί ως κατακλείδα και συμπυκνώνει όλο το νόημα του ποιήματος· επιπλέον, ο τελευταίος ή οι δύο τελευταίοι στίχοι σε κάθε στροφή είναι οι ίδιοι και λειτουργούν ως επωδός (refrain), ενώ σε ό,τι αφορά την ομοιοκαταληξία, συναντάμε πολλές παραλλαγές, με πιο συνηθισμένο σχήμα το αβαββγβΓ για τις τρεις στροφές και βγβΓ για την κατακλείδα.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική ποίηση, μπαλάντες έχουν γράψει ο Γ. Μ. Βιζυηνός, ο οποίος μάλιστα χρησιμοποιούσε τον όρο "βαλλίσματα", καθώς και οι Ιωάννης Πολέμης, Κωστής Παλαμάς, Παύλος Νιρβάνας, Ιωάννης Γρυπάρης, Μιλτιάδης Μαλακάσης και Κ. Γ. Καρυωτάκης. Ειδικά ο τελευταίος έχει γράψει την πιο γνωστή ίσως νεοελληνική μπαλάντα: πρόκειται για την *Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων*, από την ποιητική συλλογή *Νηπενθή* (1921). Στο ποίημα αυτό, ο Καρυωτάκης ακολουθεί την πιο τυπική μορφή της μπαλάντας, όπως την περιγράψαμε παραπάνω: τρεις οκτάστιχες στροφές με τον τελευταίο στίχο να λειτουργεί ως επωδός, και μια τετράστιχη κατακλείδα, ενώ σε ό,τι αφορά την ομοιοκαταληξία έχουμε το συνηθισμένο σχήμα αβαββγβΓ για τις τρεις πρώτες στροφές και βγβΓ για την κατακλείδα. Η βασική διαφορά του ποιήματος του Καρυωτάκη σε σχέση με την κλασική ευρωπαϊκή μπαλάντα, είναι ότι δεν αφηγείται μια δραματική ή βίαιη ιστορία αλλά περισσότερο εκφράζει μιαν άποψη για την ποίηση, τη δόξα και την αθανασία, καθώς και για την τραγική τύχη πολλών ποιητών που παραμένουν άσημοι και άγνωστοι.

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Παραλογή, Προφορική λογοτεχνία, Ρομαντισμός, Στερεότυπο)

Μυθιστόρημα

Το μυθιστόρημα είναι ένα απ' τα τρία βασικά είδη του πεζού έντεχνου λόγου. Τα άλλα δύο είδη είναι το διήγημα και η νουβέλα. Και τα τρία αυτά είδη ανήκουν στο ευρύτερο γένος της αφηγηματικής πεζογραφίας ή του πεζού αφηγηματικού λόγου. Το κοινό δηλαδή γνώρισμα που τα κάνει να συγγενεύουν είναι ότι και τα τρία αυτά είδη περιέχουν το στοιχείο της αφήγησης.

Το μυθιστόρημα κανονικά είναι μια εκτεταμένη (πολυσέλιδη) αφήγηση. Αντίθετα, το διήγημα, από την άποψη της κειμενικής έκτασης, είναι μια σύντομη αφήγηση. Η νουβέλα, που είναι πάντοτε εκτενέστερη από το διήγημα αλλά συντομότερη από ένα μυθιστόρημα, τοποθετείται ανάμεσα σ' αυτά τα δύο είδη.

Η έκταση, βέβαια, δεν είναι το μοναδικό γνώρισμα που διακρίνει και αντιδιαστέλλει το μυθιστόρημα από το διήγημα ή και από τη νουβέλα. Υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, περισσότερο ουσιαστικά και όχι τόσο εξωτερικά, που διαφοροποιούν ριζικά το μυθιστόρημα από τα άλλα είδη αφηγηματικού λόγου. Τα πιο ουσιώδη από αυτά τα χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

α) ο μύθος, το αφηγημένο δηλαδή υλικό, στα μυθιστορήματα είναι εκτεταμένος, πολυεπεισοδιακός, πολύπτυχος και πολύ πολύπλοκος στην όλη του οργάνωση, διάρθρωση και εξέλιξη

β) τα γεγονότα και τα περιστατικά που συνθέτουν και συγκροτούν το αφηγηματικό υλικό, σπάνια (ή σχεδόν ποτέ) παρουσιάζονται με σειρά χρονική-εξελικτική. Συνήθως, η πλοκή είναι τέτοια, ώστε μέσα στο μύθο και γενικά στην αφήγηση να διαπλέκονται διαφορετικά επίπεδα χρόνου. Μπορεί λ.χ. η αφήγηση να ξεκινήσει από μια παροντική στιγμή· στη συνέχεια, να διαγράψει μια εκτενή αναφορά (αναδρομή) στο παρελθόν και να επανέλθει στο παρόν.

γ) τα μυθιστορήματα κανονικά είναι πολυπρόσωπα και οι προβαλλόμενοι ανθρώπινοι χαρακτήρες, μέσα από τις πράξεις, τα λόγια και τις σκέψεις τους, διαγράφονται με πληρότητα και με ολοκληρωμένο τρόπο. Εξάλλου, η ύπαρξη πολλών προσώπων δημιουργεί πλουσιότερες, συχνότερες και εντονότερες καταστάσεις συγκρούσεων

δ) ο μύθος κανονικά αναπτύσσεται και εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα χώρου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια πολυδιάσπαση της αφηγηματικής δράσης όχι μόνο σε διαφορετικούς χώρους αλλά και σε διαφορετικούς χρόνους.

Περισσότερο δυσδιάκριτα είναι τα όρια ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στη νουβέλα. Γι' αυτό και υπήρξαν συγγραφείς (Παπαδιαμάντης, Θεοτόκης κ.ά.) που σε κάποια εκτεταμένα αφηγήματά τους έδωσαν μάλλον άστοχους χαρακτηρισμούς. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, για παράδειγμα, το αφήγημά του *Ο κατάδικος* το χαρακτηρίζει ως διήγημα, ενώ μάλλον πρόκειται για νουβέλα. Επίσης, *Τα ρόδιν' ακρογιάλια* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη αρχικά χαρακτηρίσθηκαν ως μυθιστόρημα, ενώ πρόκειται και πάλι για νουβέλα.

Παλαιότερα, οι ίδιοι οι μυθιστοριογράφοι συνήθιζαν να χαρακτηρίζουν το είδος του μυθιστορήματός τους (π.χ. κοινωνικό μυθιστόρημα). Η συνήθεια αυτή σήμερα έχει εκλείψει. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι τα μυθιστορήματα δεν μπορούν να διακριθούν σε κάποια είδη. Έτσι, ανάλογα με το θέμα και κυρίως με τις καταστάσεις που προβάλλουν και περιγράφουν, τα μυθιστορήματα συνήθως διακρίνονται σε ιστορικά, κοινωνικά, ηθογραφικά, ψυχολογικά, αστυνομικά κτλ. Ειδικά στη χώρα μας, τρεις θεωρούνται οι μεγάλοι σταθμοί του μυθιστορήματος: το ιστορικό, το ηθογραφικό και το αστικό μυθιστόρημα. Το πρώτο συνδέεται με τους ρομαντικούς του 19ου αιώνα, το δεύτερο με τη γενιά του 1880 και το τρίτο με τη γενιά του 1930.

Το 1935, ο Γιώργος Σεφέρης δημοσίευσε την τρίτη του ποιητική συλλογή, η οποία αποτελείται από 24 ολιγόστιχα ποιήματα. Παραβιάζοντας τους καθιερωμένους γραμματολογικούς όρους, την τιτλοφόρησε *«Μυθιστόρημα»*. Θέλησε, βέβαια, με αυτόν τον τίτλο να υποδηλώσει ότι στο ποιητικό του κείμενο διαπλέκονται στοιχεία μύθου με στοιχεία ιστορικά. Αυτή ακριβώς η αιρετική χρήση του όρου «μυθιστόρημα» από το Σεφέρη, μας διευκολύνει να κατανοήσουμε πληρέστερα την έννοια του μυθιστορήματος. Συγκεκριμένα, ο μυθιστοριογράφος αφορμάται από στοιχεία της ιστορικής ή της τρέχουσας πραγματικότητας, από τα βιώματά του και τις προσωπικές του εμπειρίες αλλά, τελικά, όλα αυτά τα στοιχεία τα μεταπλάθει με τη δύναμη της μυθοπλαστικής του φαντασίας. Έτσι, ένα μυθιστόρημα θεωρείται το κατεξοχήν είδος στο οποίο λειτουργεί η τέχνη και η ικανότητα της μυθοπλασίας, της δημιουργίας δηλαδή ενός μύθου που απηχεί όμως το σφυγμό της πραγματικότητας.

Όσοι εξετάζουν ιστορικά-γενετικά τις απαρχές του μυθιστορήματος, πιστεύουν ότι τα ομηρικά έπη, και ιδίως η *Οδύσσεια*, είναι οι «πρόγονοι» των σύγχρονων μυθιστορημάτων. Ίσως θα είμαστε πιο κοντά στην αλήθεια, αν λέγαμε ότι το νεότερο μυθιστόρημα αποτελεί μια μετεξέλιξη του επικού είδους. Πάντως, από την εποχή των ομηρικών επών, το αφηγηματικό είδος του λόγου, διαρκώς

εξελισσόμενο και μετασχηματιζόμενο, έφθασε σταδιακά στα κορυφαία μυθιστορήματα του περασμένου κυρίως αιώνα, που είναι και η εποχή της μεγάλης ακμής για το ευρωπαϊκό μυθιστόρημα.

(Βλ. Αφήγημα, Αφήγηση, Διήγημα, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθοπλασία, Νέο μυθιστόρημα, Νουβέλα, Χαρακτήρας).

Μυθοπλασία

Η έννοια της μυθοπλασίας, όπως και η έννοια του μύθου, συνδέονται κυρίως με την αφήγηση. Με τον όρο «μύθος», εννοούμε το περιεχόμενο, την ιστορία, την υπόθεση που περιέχεται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Συνεπώς, «μυθοπλασία» είναι το πλάσιμο, δηλαδή η κατασκευή και σύνθεση του μύθου, που φυσικά ανήκει στην επινόηση και τη φαντασία του συγγραφέα.

Η μυθοπλαστική αφήγηση διακρίνεται από την αφήγηση πραγματικών γεγονότων (π.χ. την ιστορική αφήγηση), διότι όλα όσα περιλαμβάνει — ο χώρος, τα πρόσωπα, τα γεγονότα κτλ. — είναι εξ ολοκλήρου ή σε αρκετά μεγάλο βαθμό επινοημένα· προέρχονται από τη φαντασία ενός ανθρώπου και λειτουργούν μόνο στα πλαίσια της αφηγηματικής πράξης, που με τη σειρά της καθορίζεται από συγκεκριμένες παραδόσεις ή συμβάσεις. Μ' άλλα λόγια, κάθε απόπειρα για μυθοπλασία σημαίνει τη δημιουργία ενός ολόκληρου κόσμου, που λειτουργεί με βάση τα δικά του δεδομένα και τη δική του λογική (αρκεί, για παράδειγμα, να φέρουμε στο νου μας τον κόσμο των παραμυθιών).

Τι εννοούμε όμως όταν μιλάμε για επινόηση ή για δημιουργία ενός κόσμου; Άραγε, οι μυθοπλαστικοί κόσμοι που συναντάμε στα λογοτεχνικά έργα είναι αληθινοί ή ψεύτικοι; Και ποια είναι η σχέση τους με τον πραγματικό κόσμο στον οποίο ζούμε; Ως προς το ζήτημα αυτό, οι περισσότεροι άνθρωποι παραμένουν ακόμη και σήμερα δέσμιοι της θεωρίας της μίμησης και, συνεπώς, της ρεαλιστικής αντίληψης για τη λογοτεχνία: θεωρούν, δηλαδή, ότι η τέχνη αναπαράγει την πραγματικότητα και, επομένως, μπορούμε να αξιολογήσουμε κάθε έργο τέχνης και κάθε μυθοπλαστικό κόσμο ελέγχοντας την αληθοφάνεια και την αυθεντικότητά του, σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο (πράγματι, για αρκετά μεγάλο διάστημα, αυτό έκανε και η κριτική).

Πρόκειται για μια συνηθισμένη σύγχυση, με ολέθριες συνέπειες για τη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα· διότι όταν προσεγγίζουμε ένα έργο με βάση την «αλήθεια» του, τότε παύουμε να το προσεγγίζουμε ως λογοτεχνία και το εξισώνουμε με μια μαρτυρία ή ένα ντοκουμέντο. Αυτό που πρέπει να καταλάβουμε είναι ότι το μυθοπλαστικό δεν εμφανίζεται ούτε ως αληθινό ούτε ως ψεύτικο· δεν είναι ούτε ταυτόσημο με το πραγματικό αλλά ούτε και το ακριβώς αντίθετό του. Η λογοτεχνία, και ειδικότερα η αφήγηση, είναι ο χώρος όπου το πραγματικό συγχωνεύεται με το φανταστικό, το επινοημένο και το ψεύτικο, δημιουργώντας έτσι ένα μίγμα κυριολεκτικά αξεδιάλυτο. Σε ένα μυθιστόρημα, για παράδειγμα, δεν είναι δυνατόν να διακρίνουμε τι είναι σίγουρα αληθινό και τι επινοημένο από το συγγραφέα. Μένει να δεχθούμε αυτόν τον κόσμο όπως μας παρουσιάζεται, έχοντας βέβαια υπόψη ότι η καθημερινή πραγματικότητα δεν μπορεί παρά να επηρεάζει τη λογοτεχνία (άλλο όμως επιρροή και άλλο αντιγραφή).

Για να το πούμε διαφορετικά, κάθε μυθοπλαστικός κόσμος δίνει την εντύπωση ότι ανακαλεί έναν εμπειρικό κόσμο και με αυτή την έννοια διεκδικεί μια κάποια αλήθεια, χωρίς όμως να επιδέχεται απευθείας σύγκριση με την πραγματικότητα: όλα όσα συναντάμε σε ένα μυθοπλαστικό έργο είναι αληθή ως προς την πραγματικότητα με έναν τρόπο βαθύτερο, έξω από τη λογική ή την υλική αλήθεια της καθημερινής ζωής.

Όλα αυτά έγιναν πλήρως αντιληπτά στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όταν το λογοτεχνικό έργο έπαψε να εκλαμβάνεται ως αντανά-

κλαση ή αναπαράσταση της πραγματικότητας και άρχισε να θεωρείται το ίδιο ως μια πραγματικότητα, ξεχωριστή και αυτόνομη· παράλληλα, η πραγματικότητα άρχισε να καθίσταται μια έννοια ακαθόριστη, ασαφής και προβληματική, που δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί αντικειμενικά. Όσο για τη σχέση μεταξύ των δύο, άρχισε να γίνεται όλο και πιο αποδεκτή η άποψη ότι η λογοτεχνία, χάρη ακριβώς στις μυθοπλαστικές της δυνάμεις, είναι ένας απ' τους τρόπους κατασκευής της πραγματικότητας, καθώς διαμορφώνει αξίες με τις οποίες σχηματίζονται τα ιδεολογικά συστήματα κάθε κοινωνίας ή πολιτισμού.

Συνεπώς, αυτό που κυρίως πρέπει να κάνει η κριτική σήμερα είναι όχι να ελέγχει την ακρίβεια με την οποία ένα μυθοπλαστικό έργο αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά να αναζητά τους τρόπους και τις τεχνικές με βάση τις οποίες δημιουργείται αυτή η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Σε πολλά έργα αυτές οι τεχνικές καλύπτονται με διάφορα τεχνάσματα του συγγραφέα, ενώ στα πιο μοντέρνα, υπερτονίζονται, προκειμένου να γίνουν φανερές στον αναγνώστη.

(Βλ. Αφήγημα, Αφήγηση, Λογοτεχνία, Μυθιστόρημα, Μύθος).

Μύθος

Για τα λογοτεχνικά κείμενα, και κυρίως τα αφηγηματικά, ο όρος «μύθος» νοείται με το περιεχόμενο που πρώτος του έδωσε ο Αριστοτέλης. Έτσι, για ένα αφηγηματικό κείμενο (πεζό ή ποιητικό), μύθος είναι το περιεχόμενο, το αφηγημένο υλικό, η ιστορία, η υπόθεση που περιέχεται σ' αυτό. Στην ομηρική λ.χ. *Οδύσσεια*, όλες οι περιπέτειες του Οδυσσέα μέχρι να φτάσει στην Ιθάκη, συνιστούν το μύθο (=την υπόθεση του έργου) αυτού του ομηρικού έπους.

Όπως πρώτος διαπίστωσε ο Αριστοτέλης, μιλώντας για την αρχαία ελληνική τραγωδία, ο μύθος είναι το πρωταρχικό στοιχείο και το πρώτιστο συστατικό μιας αφήγησης. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς αυτή να εξιστορεί ένα μύθο, δηλαδή μια «ιστορία», πραγματική ή φανταστική.

Η εξιστόρηση ενός μύθου στα σύγχρονα αφηγηματικά κείμενα (π.χ. μυθιστορήματα, νουβέλες, διηγήματα, αφηγηματικά ποιήματα), προϋποθέτει την ύπαρξη ενός προσώπου που αφηγείται το μύθο, δηλαδή του *αφηγητή*. Την αφήγηση, βέβαια, δηλαδή το μύθο, την «κατασκευάζει» ο συγγραφέας. Η «κατασκευή» αυτή ή η συνολική σύνθεση του μύθου συνιστά την πράξη ή το γεγονός της μυθοπλασίας, που ανήκει στην επινόηση και τη φαντασία του συγγραφέα. Η πράξη, όμως, και η διαδικασία της αφήγησης, της εξιστόρησης του μύθου, ανήκει αποκλειστικά στον αφηγητή. Γι' αυτό και ο συγγραφέας κανονικά δεν ταυτίζεται με το πρόσωπο του αφηγητή.

Ο μύθος περιέχει τη συνολική αφηγημένη δράση: επεισόδια, γεγονότα, περιστατικά, συγκρούσεις μεταξύ των προσώπων κτλ. Ο τρόπος με τον οποίο εξιστορείται όλο αυτό το υλικό ακολουθεί ορισμένους κανόνες στους οποίους στηρίζεται η «κατασκευή» της αφήγησης. Ο τρόπος με τον οποίο διατάσσονται, οργανώνονται, αναπτύσσονται και εξελίσσονται τα περιστατικά και τα γεγονότα του μύθου, ταυτίζεται με την *πλοκή του μύθου*.

Ο μύθος δεν πρέπει να ταυτίζεται και να συγχέεται με το *θέμα* του αφηγματικού έργου. Ο μύθος είναι το πρωτογενές υλικό μιας αφήγησης. Το θέμα είναι κάτι το γενικότερο, που απορρέει μέσα από το πρωτογενές αυτό υλικό. Οι περιπέτειες λ.χ. του Οδυσσέα είναι το πρωτογενές υλικό που περιέχεται στο μύθο της Οδύσσειας. Μέσα απ' αυτές τις περιπέτειες απορρέει ο *πόθος του νόστου*, η λαχτάρα της επιστροφής στην πατρίδα, που είναι το κεντρικό *θέμα* της ομηρικής *Οδύσσειας*.

(Βλ. Αφήγηση, Αφηγητής, Θέμα, Μυθοπλασία, Πλοκή, Πυραμίδα του Freytag).

N

Ματουραλισμός

Ο ματουραλισμός είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα που εμφανίζεται στη Γαλλία, τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Εισηγητής και πιο διάσημος εκπρόσωπός του είναι ο πεζογράφος Émile Zola.

Ο Γάλλος πεζογράφος Emile Zola (1840-1902) υπήρξε ο εισηγητής του ματουραλισμού και ο βασικός θεωρητικός υποστηρικτής του.

Ο ματουραλισμός συνδέεται αποκλειστικά με την πεζογραφία και πιο συγκεκριμένα με το μυθιστόρημα. Στην ουσία, συνιστά το αποκορύφωμα, την πιο ακραία εκδοχή του ρεαλισμού, με τον οποίο μοιράζεται ορισμένα κοινά στοιχεία. Για παράδειγμα, τόσο στο ρεαλισμό όσο και στο ματουραλισμό, ο συγγραφέας επιλέγει απλά θέματα από την καθημερινή ζωή και προσπαθεί να μιμηθεί, να αναπαραστήσει δηλαδή πιστά την πραγματικότητα. Κοινό στοιχείο είναι και η κριτική απέναντι στην κοινωνία της εποχής, η οποία όμως στο ματουραλισμό γίνεται ο πρώτος στόχος και εμφανίζεται πραγματικά πολύ σκληρή.

Συγκεκριμένα, ο ματουραλιστής συγγραφέας καταγγέλλει μέσα από το έργο του την κοινωνική εξαθλίωση και, γενικά, τις απαράδεκτες συνθήκες στις οποίες είναι αναγκασμένοι να ζουν οι περισσότεροι άνθρωποι. Η κοινωνία μας και ο πολιτισμός της, υποστηρίζουν οι ματουραλιστές, δεν είναι αντάξια του ανθρώπου· γι' αυτό και στα έργα τους υπερτονίζουν τις πιο αρνητικές και άσχημες καταστάσεις της ζωής, παρουσιάζοντας την πραγματικότητα γυμνή, χωρίς καμία προσπάθεια για ωραιοποίηση ή συγκάλυψη των αποκρουστικών πλευρών της, χωρίς πρόσθετα σχόλια ή συναισθηματισμούς. Με αυτόν τον τρόπο, φιλοδοξούν να προκαλέσουν την έντονη αντίδραση του κοινού, ίσως και τη διαμαρτυρία ή την εξέγερση.

Για να επιτύχουν όλα αυτά, οι ματουραλιστές επιδιώκουν την πιστή, τη φωτογραφική σχεδόν απόδοση της πραγματικότητας, μέσα

από πληθώρα λεπτομερειών και εξονυχιστική παρατήρηση. Όπως λέει ο ίδιος ο Zola, κάθε μυθιστόρημα πρέπει να είναι μια «φέτα ζωής», ένα κομμάτι αληθινής ζωής. Οι εξαντλητικές περιγραφές, λοιπόν, χώρων, ανθρώπων, φυσιογνωμιών αλλά και καταστάσεων είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του νατουραλισμού.

Ένα δεύτερο γνώρισμα, απόλυτα ταιριαστό με τα παραπάνω, είναι η επιλογή ιδιαίτερα προκλητικών θεμάτων από το περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Οι ήρωες του νατουραλισμού είναι οι απόκληροι και τα θύματα της κοινωνίας, οι καταπιεσμένοι και οι αδικημένοι, άτομα του υπόκοσμου, ψυχικά και σωματικά άρρωστοι κτλ. Οι νατουραλιστές, μάλιστα, επιμένουν ιδιαίτερα στους τρόπους με τους οποίους διαμορφώνεται η συμπεριφορά και η ηθική του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Zola, η ελευθερία αλλά και η ηθική ευθύνη του ανθρώπου περιορίζονται δραματατικά εξαιτίας των δυνάμεων που επιδρούν επάνω του. Οι δυνάμεις αυτές είναι τόσο εξωτερικές, όπως λ.χ. η κοινωνία, οι περιστάσεις ή η φύση, όσο και εσωτερικές, όπως οι βιολογικές καταβολές και η κληρονομικότητα, οι έμφυτες ορμές, το ένστικτο και γενικά οι δυνάμεις του ασυνείδητου. Μ' άλλα λόγια, ο άνθρωπος δεν έχει πολλά περιθώρια επιλογής και δρα κάτω από συνεχείς καταναγκασμούς.

Οι απόψεις αυτές του Zola είναι, βέβαια, επηρεασμένες απ' τις θεωρίες της εποχής, και κυρίως απ' τον ντετερμινισμό και το θετικισμό. Άνθρωποι όπως ο Δαρβίνος, ο Auguste Comte και ο Hippolyte Taine τόνιζαν τότε τη σημασία των κληρονομικών χαρακτηριστικών και των επιρροών του περιβάλλοντος για τον άνθρωπο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι σύμφωνα με το Δαρβίνο, η ζωή είναι ένας συνεχής αγώνας για επιβίωση, στον οποίο επικρατεί τελικά ο πιο ισχυρός. Υιοθετώντας τις απόψεις αυτές, ο Zola χαρακτηρίζει κάθε κοινωνικό πρόβλημα ως αναγκαίο κακό που δεν μπορεί να διορθωθεί, αφού τα αίτια που το προκαλούν είναι φυσικά. Το μυθιστόρημα, λέει ο Zola, πρέπει να αποτελεί ένα είδος πειραματισμού που θα καταδεικνύει τα φαινόμενα αυτά και θα προσπαθεί να τα εξηγήσει, ακριβώς όπως γίνεται και στις θετικές επιστήμες.

Ανδρέας Καρκαβίτσας (1865-1922): ο Ζητιάνος του είναι ίσως το πιο σημαντικό νατουραλιστικό αφήγημα στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Θα πρέπει να πούμε ότι η κοινωνική κατάσταση της εποχής, όπως είχε διαμορφωθεί από τη βίαιη εκβιομηχάνιση και την ανεξέλεγκτη λειτουργία της οικονομίας της αγοράς, πρόσφερε άφθονο υλικό στους νατουραλιστές. Στη χώρα μας, δεν υπήρχαν, βέβαια, οι ίδιες συνθήκες. Πάντως, ο νατουραλισμός κάνει την εμφάνισή του και στη νεοελληνική λογοτεχνία, χωρίς πάντοτε να μπορεί να διακριθεί από την ηθογραφία. Πιο συγκεκριμένα, νατουραλιστικά στοιχεία συναντάμε σε πολλά πεζά έργα της εποχής (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα), με κυριότερο το *Ζητιάνο* του Ανδρέα Καρκαβίτσα (1896).

(Βλ. Ηθογραφία, Ρεαλισμός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Νέο Μυθιστόρημα

Ο όρος «νέο μυθιστόρημα» (nouveau roman) προέρχεται από τη γαλλική λογοτεχνία. Δη-

μιουργήθηκε το 1957, προκειμένου να χαρακτηρίσει το έργο ορισμένων νέων Γάλλων μυθιστοριογράφων της εποχής, κατ' αναλογία προς τον όρο «νέο κύμα», που χρησιμοποιόταν ήδη για να χαρακτηρίσει μια εντελώς νέα τότε τάση του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου. Η επιλογή ενός όρου με καταβολές κινηματογραφικές ήταν ίσως μια σύμπτωση· εκ των υστέρων, όμως, μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα επιτυχημένη, καθώς το Νέο Μυθιστόρημα επηρεάστηκε έντονα από τον κινηματογράφο, με τον οποίο δεν άργησε να αναπτύξει πολύ στενές σχέσεις.

Το Νέο Μυθιστόρημα, που στη χώρα μας αναφέρεται συχνά και ως «αντιμυθιστόρημα», δεν υπήρξε μια οργανωμένη λογοτεχνική σχολή ή κίνημα ούτε ένα αυστηρό δόγμα με ενιαίες, συγκεκριμένες, σαφείς και ομοιόμορφα διατυπωμένες αρχές ή στόχους. Επρόκειτο απλά για μια μικρή σχετικά ομάδα μυθιστοριογράφων που είχαν ορισμένες κοινές απόψεις για το είδος που καλλιεργούσαν - χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είχαν και μεγάλες διαφορές μεταξύ τους. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι στην περίπτωση του Νέου Μυθιστορήματος προηγήθηκαν τα λογοτεχνικά κείμενα και μόνο αργότερα οι συγγραφείς τους παρουσίασαν και θεωρητικά τις απόψεις τους.

Ως βασικούς εκπροσώπους του Νέου Μυθιστορήματος στη Γαλλία, μπορούμε να αναφέρουμε τους Alain Robe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Claude Ollier και Robert Pinget. Από αυτούς, οι δύο πρώτοι έχουν να παρουσιάσουν και θεωρητικό έργο, στο οποίο βρίσκονται συγκεντρωμένες οι βασικές αρχές και επιδιώξεις του Νέου Μυθιστορήματος. Επίσης, στους παραπάνω, πολλοί προσθέτουν ορισμένους ακόμη λογοτέχνες, που ως ένα βαθμό συμβάδισαν με το Νέο Μυθιστόρημα, με πιο γνωστούς το Samuel Beckett, τον Claude Mauriac και τη Marguerite Duras.

Οι εισηγητές του Νέου Μυθιστορήματος αρνούνται τη θεωρία του κλασικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος· καταγγέλλουν κάθε προσπάθεια για «ρεαλιστική ψευδαίσθηση» και αληθοφάνεια ως απάτη, και δε θεωρούν το λογοτέχνη δημιουργό. Πιο συγκεκριμένα, αυτό που επιθυμούν, είναι να απαλλάξουν το μυθιστόρημα από κάθε είδους σύμβαση, από όλα τα τεχνητά ή μηχανικά στοιχεία που έχει κληρονομήσει από την κλασική παράδοση, και να του προσδώσουν μεγαλύτερη αμεσότητα, τόσο στην έκφραση όσο και στην αναπαραστατική του δύναμη. Οι εισηγητές του Νέου Μυθιστορήματος αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία ως μια συστηματική κατασκευή και δεν αναζητούν ως άλλοθι την αληθοφάνεια και την ακριβή παρατήρηση. Εναντιώνονται στην εύκολη, μηχανική γραφή, επιδιώκουν την έντονη παρουσία του ποιητικού στοιχείου και επιζητούν μια πιο ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη, θεωρώντας ότι το κλασικό ή παραδοσιακό μυθιστόρημα τον κρατά σε απόσταση. Γενικά, το Νέο Μυθιστόρημα κυριολεκτικά βρίθει από πειραματισμούς και καινοτομίες και η προσπάθεια για κάθε είδους νεοτερισμό είναι συνεχής.

Πιο συγκεκριμένα, το Νέο Μυθιστόρημα υπονομεύει τρία βασικά συστατικά του κλασικού μυθιστορήματος: το χρόνο, τους χαρακτήρες και τη σύνδεση με μιαν ευρύτερη και πολυδιάστατη κοινωνική πραγματικότητα. Για παράδειγμα, το Νέο Μυθιστόρημα αδιαφορεί ολοκληρωτικά για κάθε είδους κοινωνικό θέμα και κυριολεκτικά αγνοεί τη δημόσια ζωή· έπειτα, τα πρόσωπα εμφανίζονται διάτρητα, χωρίς καμία πειστικότητα και είναι, θα λέγαμε, «α-πρόσωπα»· Τέλος, η έννοια του χρόνου ουσιαστικά απουσιάζει και η δράση τοποθετείται πάντοτε στο άμεσο παρόν, ενώ γίνεται συνεχής προσπάθεια να αποδιοργανωθεί πλήρως η έννοια της αφήγησης με την υπερβολικά συχνή χρήση περίπλοκων τεχνικών. Μ' αυτό τον τρόπο, υποστηρίζουν οι εισηγητές του Νέου Μυθιστορήματος, γεννιέται μια λογοτεχνία φτιαγμένη από και για τη λογοτεχνία.

Απομένει, βέβαια, να ερευνηθεί κατά πόσον όλα τα παραπάνω έγιναν πράξη στα λογοτεχνικά έργα του Alain Robe-Grillet, της Nathalie Sarraute και των υπολοίπων που θεωρούνται εκπρόσωποι του Νέου Μυθιστορήματος. Όπως είναι φυσικό, τα χαρακτηριστικά που μόλις απαριθμήσαμε, δε θα τα βρούμε πάντοτε συγκεντρωμένα σε όλα τα κείμενα που η κριτική έχει τοποθετήσει στο χώρο του Νέου Μυθιστορήματος· ούτε άλλωστε τα κείμενα αυτά μπορούν να συρρικνωθούν στα χαρακτηριστικά αυτά. Το μόνο σίγουρο είναι ότι οι θεωρούμενοι ως εκπρόσωποι του Νέου Μυθιστορήματος, κινήθηκαν προς την κατεύθυνση που περιγράψαμε συνοπτικά παραπάνω· τώρα, κατά πόσον πέτυχαν τους στόχους τους, αυτό είναι μια άλλη υπόθεση. Ανεξάρτητα, πάντως, απ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι η εξέλιξη του Νέου Μυθιστορήματος δεν υπήρξε ανάλογη της δυναμικής του εμφάνισης. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, βρισκόταν κατά κάποιο τρόπο στο επίκεντρο της προσοχής, τουλάχιστον στη Γαλλία. Καταρχήν, εμφανίστηκαν και άλλοι συγγραφείς που τα κείμενά τους κινούνταν στο χώρο αυτό. Επίσης, το Νέο Μυθιστόρημα συνδέθηκε αρκετά στενά με κάποιες πρωτοποριακές τάσεις του σύγχρονου κινηματογράφου, με τον Alain Robe-Grillet και τη Marguerite Duras να γράφουν σενάρια και να σκηνοθετούν κάποιες ταινίες. Το τελευταίο αυτό γεγονός ήταν μάλλον αναμενόμενο, τουλάχιστον με βάση τις θεωρητικές επιδιώξεις των εισηγητών του Νέου Μυθιστορήματος. Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι το Νέο Μυθιστόρημα στάθηκε η αφορμή για μιαν έντονη θεωρητική διαμάχη γύρω από την έννοια του μυθιστορήματος. Ως είδος, επικρίθηκε σφοδρότατα, είχε όμως και φανατικούς υποστηρικτές.

Ωστόσο, παρ' όλο που είχε σημαντική απήχηση και μεταφράστηκε πολύ, ιδίως στις Η.Π.Α., το Νέο Μυθιστόρημα, τουλάχιστον όπως το όρισαν ο Alain Robe-Grillet και η Nathalie Sarraute, δεν αναπτύχθηκε ποτέ εκτός Γαλλίας. Φυσικά, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ως νέο είδος, διεύρυνε τους ορίζοντες του μυθιστορήματος, επηρεάζοντας άμεσα όχι μόνο πολλούς δημιουργούς αλλά και τους ίδιους τους αναγνώστες ή τους μελετητές, ενώ στάθηκε αφορμή για ιδιαίτερα χρήσιμες θεωρητικές τοποθετήσεις ή αναθεωρήσεις. Πέρα όμως απ' αυτό, πρόκειται για μια προσπάθεια που δεν έμελλε να έχει συνεχιστές. Τα αίτια είναι ασφαλώς πολλαπλά· ενδεικτικά μόνο, αναφέρουμε το γεγονός ότι δεν κατόρθωσε να δώσει ένα έργο που να αγγίξει πραγματικά το ευρύ κοινό. Φυσιολογικά, λοιπόν, γύρω στο 1970, το Νέο Μυθιστόρημα έχει ήδη αρχίσει να φθίνει, ακόμη και στη Γαλλία, τη χώρα όπου γεννήθηκε. Σήμερα έχει ουσιαστικά σβήσει, αφού ακόμη και οι εισηγητές του έχουν στραφεί προς άλλες κατευθύνσεις.

Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, το Νέο Μυθιστόρημα, είχε ελάχιστη, θα λέγαμε, απήχηση. Το γεγονός αυτό είναι μάλλον φυσιολογικό και δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αφού για αρκετά χρόνια μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η νεοελληνική λογοτεχνία, και γενικότερα η νεοελληνική κοινωνία, είχε άλλου είδους προβληματισμούς και προσανατολισμούς, για ιστορικούς κυρίως λόγους. Πάντως, θα πρέπει να πούμε ότι πραγματική και συνειδητή θητεία στο χώρο του Νέου Μυθιστορήματος είχε η Κωστούλα Μητροπούλου· επίσης, υπάρχουν και αρκετοί συγγραφείς, με κυριότερο το Γιώργο Χειμωνά, στο έργο των οποίων μπορεί κανείς να ανιχνεύσει κάποια στοιχεία από τις δομές και τα χαρακτηριστικά του Νέου Μυθιστορήματος.

(Βλ. Μυθιστόρημα, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Νεοτερική ποίηση

Η νεοελληνική ποίηση, με κριτήριο ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά, διακρίνεται σε δυο μεγάλες κατηγορίες ή είδη: την *παραδοσιακή* και τη *νεοτερική* ποίηση.

Τα ιδιαίτερα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την παραδοσιακή από τη νεοτερική ποίηση, είναι: το μέτρο, ο ρυθμός, η ύπαρξη συνήθως ομοιοκαταληξίας, η κατανομή του ποιήματος σε στροφές με σταθερό αριθμό στίχων (η πιο συνηθισμένη είναι η τετράστιχη) και το γεγονός ότι ο στίχος έχει ένα ορισμένο ποιητικό ανάπτυγμα που καθορίζεται από τον αριθμό των συλλαβών του.

π.χ. *Έπεσε το πούσι αποβραδίς*
το καραβοφάναρο χαμένο
κι έφτασες χωρίς να σε προσμένω
μες στην τιμονιέρα να με δεις

Οδυσσέας Ελύτης (1911-1996) και Γιάννης Ρίτσος (1909-1990): μαζί με το Γιώργο Σεφέρη και τους υπόλοιπους ποιητές της γενιάς του τριάντα, καθιέρωσαν οριστικά τη νεοτερική ποίηση στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Οι στίχοι αυτοί του Νίκου Καββαδία ανήκουν στην παραδοσιακή ποίηση: έχουν μέτρο (τροχαϊκό), ρυθμό, ομοιοκαταληξία (σταυρωτή), ο ποιητικός λόγος είναι οργανωμένος στο σχήμα της τετράστιχης στροφής και οι στίχοι έχουν σταθερό ποιητικό ανάπτυγμα: εναλλάσσονται εννεασύλλαβοι με δεκασύλλαβους στίχους.

Αντίθετα με την παραδοσιακή ποίηση, η νεοτερική ποίηση δεν έχει κανένα από αυτά τα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, τα βασικά χαρακτηριστικά της νεοτερικής ποίησης είναι τα ακόλουθα:

α) ο λεγόμενος *ελεύθερος στίχος* που δεν έχει τα γνωρίσματα του μέτρου, του ρυθμού κτλ.

β) το νεοτερικό ποίημα, ως εικόνα και μορφή γραπτού λόγου, δεν κατανέμεται και δεν οργανώνεται σε στροφές σταθερής μορφής. Συνήθως αναπτύσσεται και κατανέμεται σε άνισα «στροφικά» σύνολα ή ενότητες που μοιράζουν το ποίημα σε ανισομερείς ποιητικές περιοχές. Πολλές, όμως, φορές συμβαίνει ένα νεοτερικό ποίημα να αναπτύσσεται σε ένα ενιαίο, συνεχές, αδιάσπαστο και συμπαγές σύνολο στίχων

γ) οι στίχοι δεν έχουν ορισμένο αριθμό συλλαβών (δεν είναι π.χ. εννεασύλλαβοι, ενδεκασύλλαβοι, δεκαπεντασύλλαβοι κτλ.). Στο ίδιο ποίημα μπορεί κάλλιστα οι στίχοι να έχουν άνισο ποιητικό ανάπτυγμα. Μπορεί λ.χ. ένας στίχος να είναι μονόλεξος (ακόμη και μονοσύλλαβος, όπως συμβαίνει συχνά στον ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο) ή και υπερβολικά πολύλεξος

δ) ορισμένες φορές ένα νεοτερικό ποίημα δεν αναπτύσσεται σε μια ορισμένη στιχοποιημένη μορφή· δεν κατανέμεται, δηλαδή, σε στίχους αλλά γράφεται με ένα τρόπο που σχεδόν θυμίζει πεζό λόγο. Στην περίπτωση αυτή, το νεοτερικό ποίημα ονομάζεται *πεζόμορφο*. Ο Γ. Σεφέρης π.χ. έχει γράψει και τέτοια πεζόμορφα ποιήματα.

Εκτός από αυτά τα τέσσερα χαρακτηριστικά, που περισσότερο «περιγράφουν» την εξωτερική της μορφή και φόρμα, η νεοτερική ποίηση παρουσιάζει και άλλα, πολύ πιο ουσιώδη γνωρίσματα. Συγκεκριμένα, θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει και να επισημάνει, μεταξύ των άλλων, τις ακόλουθες ουσιώδεις αλλαγές:

α) μεταβάλλεται ριζικά η ποιητική γλώσσα. Ο νεοτερικός ποιητής δε θηρεύει πια τη σπάνια, την εντυπωσιακή, τη λάμπουσα και την ιδιαίτερα ποιητική λέξη. Η νεοτερική ποιητική έκφραση πλησιάζει πολύ

τους τόνους, το χαρακτήρα και το ύφος που έχει η γλώσσα της καθημερινής μας ομιλίας. Γι' αυτό, πολλοί μιλούν για μια ποίηση που, ενώ βρίσκεται πολύ κοντά στο εκφραστικό ήθος του καθημερινού λόγου, εντούτοις δε χάνει την ποιητικότητα και τη μουσικότητά της

β) η ποιητικότητα της νεοτερικής ποίησης στηρίζεται, μεταξύ των άλλων, και στην εκφραστική της τόλμη. Λέξεις και έννοιες που στην τρέχουσα λογική της γλώσσας φαίνονται αταίριαστες και ασύμβατες, στη νεοτερική ποίηση συσχετίζονται και συνδέονται μεταξύ τους. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας σύνδεσης είναι ομολογουμένως εκπληκτικό: οι λέξεις μοιάζουν να ξαναγεννιούνται και να αποκτούν μια καινούρια νοηματική ταυτότητα

π.χ. – *οξειδώθηκα μες στη νοτιά των ανθρώπων*
(Οδ. Ελύτης)
– ο ουρανός αρχίζει απ' το ψωμί
(Γ. Ρίτσος)
– *διψάμε όλοι για ουρανό*
(Μ. Σαχτούρης)

γ) η νεοτερική ποίηση δε φανερώνει και δεν αποκαλύπτει εύκολα τη θεματική της ουσία. Συνήθως κρύβει το θέμα της ή το μισοφωτίζει. Γι' αυτό και την είπαν ποίηση κλειστή, δυσνόητη και ερμητική. Αυτός όμως ο κλειστός χαρακτήρας είναι που την κάνει και ιδιαίτερα γοητευτική στην ανάγνωση

δ) η ερμητικότητα της νεοτερικής ποίησης οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι δεν έχει πάντα έναν καθαρό νοηματικό ειρμό. Είναι ποίηση των υπαινιγμών, πυκνή και όχι αναλυτική, κρυπτική και όχι άπλετα φωτισμένη.

[Ο όρος νεοτερική ποίηση οφείλεται στον Αλέξανδρο Αργυρίου, που θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς κριτικούς της λογοτεχνίας· ο Αργυρίου, τον Ιούλιο του 1979, δημοσίευσε στο περιοδικό *Διαβάζω* (τευχ. 22, σσ. 28-52) τη μελέτη *Σχέδιο για μια συγκριτική μελέτη της μοντέρνας ελληνικής ποίησης*, στην οποία και πρωτοεισηγήθηκε τον όρο «νεοτερική ποίηση».

Οι απαρχές της νεοτερικής ποίησης τοποθετούνται χρονικά γύρω στα 1930. Πολλοί μάλιστα θεωρούν ως συμβατική αφετηρία της νεοτερικής ποίησης το 1931. Είναι η χρονιά που ο Γ. Σεφέρης δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Στροφή*. Η συλλογή αυτή θεωρείται ότι εγκαινιάζει μια στροφή, μιαν αλλαγή στα ποιητικά μας πράγματα και σημαδεύει το πέρασμα από την παραδοσιακή στη νεοτερική ποίηση.

Στην πραγματικότητα, όμως, το πέρασμα από τη μια ποίηση στην άλλη προετοιμάστηκε σταδιακά. Οι ποιητές που προκάλεσαν τα πρώτα ρήγματα και υπονόμευσαν την κυριαρχία της παραδοσιακής ποίησης, είναι ο Κ. Π. Καβάφης και ο Κ. Γ. Καρυωτάκης.

Πάντως, γύρω στα 1930, τα πρώτα σημάδια της αλλαγής έχουν φανεί και μέχρι το τέλος αυτής της δεκαετίας η νεοτερική ποίηση έχει παγιωθεί οριστικά]

(Βλ. Ελεύθερος στίχος, Μοντερνισμός, Πεζόμορφο ποίημα, Υπερρεαλισμός)

Νουβέλα

Μαζί με το διήγημα και το μυθιστόρημα, η νουβέλα είναι ένα από τα τρία βασικά είδη της αφηγηματικής πεζογραφίας. Καθένα από αυτά τα είδη έχει, βέβαια, τα δικά του χαρακτηριστικά· ωστόσο, πρέπει πάντοτε να έχουμε υπόψη ότι τα όρια μεταξύ των τριών αυτών ειδών είναι πολλές φορές ασαφή και δυσδιάκριτα. Συνεπώς, η τριμερής αυτή διάκριση είναι σχετική.

Σε ό,τι αφορά την έκταση, η νουβέλα τοποθετείται κάπου ανάμεσα στο διήγημα και το μυθιστόρημα. Εξιστορεί κυρίως γεγονότα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, δηλαδή της εποχής κατά την οποία γρά-

φτηκε. Συνήθως, σε μια νουβέλα, ο συγγραφέας ρίχνει το βάρος στην ηθογράφηση και την ψυχογράφηση των χαρακτήρων αλλά δεν εμβαθύνει εξίσου στην πλοκή και στα επεισόδια που αφηγείται. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η δομή μιας νουβέλας είναι λίγο πιο περίπλοκη από εκείνη του διηγήματος αλλά απέχει αρκετά απ' την ευρύτητα και το περίτεχνο ενός μυθιστορήματος.

Ως παραδείγματα νουβέλας από τη νεοελληνική λογοτεχνία, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε *Τα ρόδινα ακρογιάλια* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, το *Ζητιάνο* του Ανδρέα Καρκαβίτσα, τον *Κατάδικο* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Στρατή Δούκα.

(Βλ. Αφήγημα, Αφήγηση, Διήγημα, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα, Χαρακτήρας)

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Φωνητικό ποίημα του Hugo Ball (1917). Η έλλειψη νοήματος είναι εμφανής.

Ντανταί

Με τους όρους «ντανταί» ή «ντανταϊσμός» ονομάζουμε το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα που γεννήθηκε στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, το 1916, στο Cabaret Voltaire της Ζυρίχης. Στην ουδέτερη ελβετική πόλη σύχναζαν τότε πολλοί νέοι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες απ' όλη σχεδόν την Ευρώπη, όπως ο Ρουμάνος Tristan Tzara, που έμελλε να αναδειχθεί σε αρχηγό του νέου κινήματος, ο Αλσατός Jean Arp, ο Γάλλος Francis Picabia, οι Γερμανοί Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings και Hans Richter, ο Αυστριακός Walter Serner, ο Ουκρανός Marcel Slodki κ.ά. Όλοι αυτοί έχουν γνωρίσει ως ένα βαθμό τον εξπρεσιονισμό και το φουτουρισμό και είναι έτοιμοι για νέες αναζητήσεις. Συνεπώς, το νταντά είναι ένα από τα τέσσερα πρωτοποριακά κινήματα που με αποκορύφωμα τον υπερρεαλισμό, συγκλόνισαν τον κόσμο της τέχνης στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Το νταντά γεννιέται κυριολεκτικά μέσα από τις στάχτες του Α΄Παγκοσμίου πολέμου. Πράγματι, το κοινό στοιχείο που ωθεί τους παραπάνω καλλιτέχνες προς τη δημιουργία είναι το μίσος ενάντια στον παραλογισμό και τη φρίκη του πολέμου: διαπιστώνοντας ότι η λογική, η ηθική, η θρησκεία, οι παλαιές αξίες, τα ιδανικά και η υπάρχουσα τέχνη δεν κατόρθωσαν να αποτρέψουν τελικά τον πόλεμο, νιώθουν βαθιά απογοήτευση και θεωρούν ότι ο κόσμος βρίσκεται σε ηθική και πνευματική παρακμή και ότι το πολιτικό, κοινωνικό και πνευματικό σύστημα έχει καταρρεύσει· οργανώνουν, λοιπόν, ποιητικές βραδιές και επεισοδιακές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις (που πολλές φορές καταλήγουν σε διαδηλώσεις), προκειμένου να διακηρύξουν με τον πιο φανερό τρόπο την αντίθεσή τους σε όλη αυτή την κατάσταση. Από αυτή την άποψη, το νταντά είναι ένα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό *κίνημα*, με όλη τη σημασία της λέξης: συνδέοντας άμεσα την τέχνη με τη ζωή, θεωρεί ότι, για να έρθει κάτι εντελώς νέο, θα πρέπει η πρώτη να δείξει το δρόμο στη δεύτερη.

Η αρχική αντίδραση των ντανταϊστών είναι η άρνηση κάθε παλαιάς ιδέας, πνευματικής ή καλλιτεχνικής, και ο μηδενισμός (=η πίστη στο τίποτε). Δίνουν, λοιπόν, στο κίνημά τους μια ονομασία επιλεγμένη στην τύχη, χωρίς κανένα ιδιαίτερο νόημα και επιτίθενται σε καθετί καθιερωμένο, τόσο στο χώρο της τέχνης όσο και σε άλλους τομείς της ζωής. Προσπαθούν με κάθε τρόπο να προκαλέσουν το κοινό, ώστε να ξεφύγει από την προσήλωση και την αδικαιολόγητη πίστη του σε αξίες πεπαλαιωμένες· θέλουν να καταστρέψουν την παραδοσιακή κοινωνία, παιδεία και τέχνη, για να φτάσουν να αγγίξουν ξανά την αυθεντική πραγματικότητα.

Τελικά, προτείνουν μια νέου τύπου ευαισθησία, η οποία περιλαμβάνει την απόλυτη καλλιτεχνική ελευθερία και αποδέχεται τη διακωμώδηση των πάντων με το βίαιο χιούμορ και την καταλυτική ειρωνεία. Οι ντανταϊστές θεωρούν ότι η τέχνη δεν μπορεί και δεν πρέπει να έχει ως στόχο την απόδοση ή την απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας· γι' αυτό και απορρίπτουν σύσσωμη την παλαιότερη τέχνη. Οι ίδιοι, σε μια προσπάθεια να ξεφύγουν από τον κόσμο των αισθήσεων, ενσωματώνουν στα έργα τους το στοιχείο του πηγαίου, του τυχαίου και του παράλογου, την ενορατική και διαισθητική αντίληψη των πραγμάτων και του κόσμου: τόσο τα ποιήματα όσο και τα μανιφέστα που δημοσιεύουν, δεν έχουν λογικό ειρμό, η μορφή και η δομή τους είναι αποσπασματική και το περιεχόμενο σχεδόν ακατανόητο. Με λίγα λόγια, στη θέση της πραγματικότητας και της λογικής της μίμησης, το ντανταά προτείνει μια καλλιτεχνική και αισθητική αναρχία.

Όπως ήδη έγινε φανερό, το ντανταά δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά βλέπει την τέχνη ως ένα αδιάσπαστο σύνολο· γι' αυτό και πολύ συχνά οι ντανταϊστές οργανώνουν εκδηλώσεις που εμπεριέχουν όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης (σήμερα θα μιλούσαμε για happenings). Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ασχολήθηκαν κυρίως με την ποίηση και ως βασικά τους χαρακτηριστικά μπορούμε να θεωρήσουμε τους εντελώς απρόσμενους συνδυασμούς λέξεων και φράσεων, το μοντάζ και το κολάζ και, γενικά, την πρωτότυπη παρουσίαση, την ειρωνεία, τη σάτιρα και το βίαιο χιούμορ, καθώς και την έντονη προκλητική διάθεση προς το κοινό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα ποιήματα των ντανταϊστών γράφονταν κυρίως για να διαβαστούν ενώπιον του κοινού και να προκαλέσουν την αντίδρασή του.

Μετά το τέλος του πολέμου, το ντανταά εξαπλώθηκε και σε άλλες χώρες και μέχρι το 1921 συναντάμε ντανταϊστικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στη Νέα Υόρκη, στο Βερολίνο και, κυρίως, στο Παρίσι· στην ουσία, όμως, μετά τη χρονιά αυτή, το κίνημα χάνει το δυναμισμό και την ορμητικότητά του και αρχίζει να μεταλλάσσεται, οδηγώντας σταδιακά προς τον υπερρεαλισμό, την τελευταία και πιο σημαντική από τις πρωτοπορίες (πράγματι, ορισμένοι από τους πιο βασικούς εκπροσώπους του γαλλικού υπερρεαλισμού συμμετείχαν αρχικά στο κίνημα του ντανταά).

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το ντανταά επηρέασε σε αρκετά μεγάλο βαθμό όχι μόνο τον υπερρεαλισμό αλλά γενικά τη σύγχρονη ποίηση, ακόμη και ποιητές όπως τον Αμερικανοβρετανό T. S. Eliot ή τον Αμερικανό Ezra Pound. Για παράδειγμα, καθιέρωσε το στοιχείο του παράλογου και της έλλειψης νοήματος, που μέχρι τις αρχές του αιώνα μας δεν ήταν αποδεκτό στην τέχνη. Στη χώρα μας, όμως, το ντανταά έγινε γνωστό με πολύ μεγάλη καθυστέρηση και ουσιαστικά δεν επηρέασε τη σύγχρονη ελληνική ποίηση.

(Βλ. Μοντερνισμός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα, Υπερρεαλισμός).

Ομοιοκαταληξία

Στους δύο παρακάτω στίχους από τον *Επιτάφιο* του Γ. Ρίτσου:

πού πέταξε τ' αγόρι μου, πού πήγε, πού μ' αφήνει
χωρίς πουλάκι το κλουβί, χωρίς νερό η κρήνη

παρατηρούμε το εξής: οι δύο στίχοι παρουσιάζουν μια πλήρη ηχητική ομοιότητα από το τελευταίο τους τονισμένο φωνήεν και μετά: αφ*ήνει* - κρ*ήνη*. Αυτή, ακριβώς, η πλήρης ομοιότητα, όπως επισημάνθηκε στα προαναφερόμενα, ονομάζεται *ομοιοκαταληξία*.

Αναλυτικότερα, μπορούμε να πούμε ότι «ομοιοκαταληξία είναι η πλήρης ομοιότητα δύο ή περισσότερων στίχων από το τελευταίο τονισμένο φωνήν και μετά» (βλ. σχετικά: Ξ. Α. Κοκόλης, 1983).

Όταν δύο στίχοι ομοιοκαταληκτούν, το τελευταίο τονισμένο φωνήεν μπορεί να βρίσκεται στη λήγουσα, στην παραλήγουσα ή στην προπαραλήγουσα της τελευταίας λέξης:

σβη*στός*	*θέρος*	*θάλασσα*
κλει*στός*	*γέρος*	*χάλασα*

Με βάση αυτό το κριτήριο, η ομοιοκαταληξία διακρίνεται σε:

α) *οξύτονη*: όταν η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται στη λήγουσα. Στις οξύτονες ομοιοκαταληξίες, η ηχητική ομοιότητα πρέπει κανονικά να συμπεριλαμβάνει και το σύμφωνο ή τα σύμφωνα που τυχόν υπάρχουν πριν από το τονιζόμενο τελευταίο φωνήεν του στίχου (διαφορετικά η ομοιοκαταληξία θεωρείται ατελής)

γη		τρομερ*ή*	
οδη*γοί*	(τέλεια)	*γη*	(ατελής)

β) *παροξύτονη*, όταν τονίζεται το φωνήεν της προτελευταίας συλλαβής του στίχου

μέρος	χρ**ό**νια	*λάμπος*
θέρος	*αλώνια*	*κάμπος*

γ) *προπαροξύτονη*, όταν το τελευταίο τονιζόμενο φωνήεν είναι η προπαραλήγουσα της καταληκτικής λέξης του στίχου

μέλισσες	*πέρασες*
θέλησες	*γέρασες*

παραδείγματα

Και μην έχοντας πιο κάτου άλλο σκαλί
για τ' ανέβασμα ξανά που σε καλεί
(οξύτονη ομοιοκαταληξία)

και θα σβήσεις καθώς σβήνουνε λιβάδια
πιο αλαφρά του περασμού σου τα σημάδια
(παροξύτονη ομοιοκαταληξία)

Άγγελος και σ' εσάς φέρνει την είδηση
οι ζητούντες να πνίξουν τη συνείδηση
(προπαροξύτονη ομοιοκαταληξία)

Ανάλογα με τον τρόπο που διατάσσονται οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι μέσα στη στροφή, η ομοιοκαταληξία διακρίνεται σε:

α) *ζευγαρωτή* (τύπος ααββ)

Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασι-
λεύει·
Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί κι η μάνα το
ζηλεύει.
Τα μάτια η πείνα εμαύρισε· στα μάτια η μά-
να μνέει.
Στέκει ο Σουλιώτης ο καλός παράμερα και
κλαίει
(Δ. Σολωμός)

β) *πλεχτή* (τύπος αβαβ)

Δεν ξέρω πώς να σου το ειπώ. Μα ο δρόμος
χτες το βράδυ
μες στη σταχτιά τη συννεφιά σα θέατρο είχε
γίνει.
Μόλις φαινόταν η σκηνή στ' ανάριο το σκο-
τάδι
και σα σκιές φαινόντανε μακριά μου οι θεα-
τρίνοι
(Λ. Πορφύρας)

γ) *σταυρωτή* (τύπος αββα)

Φυσάει τ' αεράκι μ' ανάλαφρη φόρα
και τες τριανταφυλλιές αργά σαλεύει·
στις καρδιές και στην πλάση βασιλεύει
ρόδινο σούρουπο, ώρα μυροφόρα
(Κ. Παλαμάς)

δ) *ζευγαροπλεχτή* (τύπος ααβγγβ)

Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολίτικα
μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα,λυπητερά
πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!
Είναι χυμένη από τη μουσική σας
και πάει με τα δικά σας τα φτερά.
(Κ. Παλαμάς)

ε) *ελεύθερη* (παρουσιάζει διάφορους τύπους)

Το Μιχαλιό τον πήρανε στρατιώτη,
Καμαρωτά ξεκίνησε κι ωραία
με το Μαρή και με τον Παναγιώτη.
Δεν μπόρεσε να μάθει καν το «επ' ώμου».
Όλο μουρμούριζε: «Κυρ-Δεκανέα,
άσε με να γυρίσω στο χωριό μου . . .»
(Κ. Γ. Καρυωτάκης)

(Βλ. Συνήχηση)

Ομοιοτέλευτο

Από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, έχει παρατηρηθεί το εξής: στα διάφορα κείμενα (πεζά, ποιητικά και κυρίως ρητορικά) είναι δυνατόν κάποιες λέξεις να ομοηχούν στο καταληκτικό τους μέρος. Αυτή η ομοηχία, που άλλοτε είναι εντελώς συμπτωματική και άλλοτε την επιδιώκει ο δημιουργός του κειμένου, ονομάζεται *ομοιοτέλευτο*. Στο παρακάτω π.χ. απόσπασμα απ' το Λυσία (*Κατά Φίλωνος δοκιμασίας*, 26), δύο λέξεις (*βουλεύειν - δουλεύειν*) ομοηχούν ως προς το καταληκτικό τους μέρος, οπότε έχουμε περίπτωση ομοιοτέλευτου:

Καίτοι δικαίως γ' ἄν, ὅστις φανερῶς ὥσπερ οὗτος προὔδωκε τὴν ἐλευθερίαν, οὐ περὶ τοῦ *βουλεύειν* ἀλλὰ περὶ τοῦ *δουλεύειν* καὶ τῆς μεγίστης τιμωρίας ἀγωνίζοιτο.

Το ομοιοτέλευτο, που χαρακτηρίζει κυρίως τα αρχαία ρητορικά κείμενα, θεωρείται από ορισμένους μελετητές ο μακρινός πρόγονος της ομοιοκαταληξίας. Σύμφωνα, δηλαδή, μ' αυτή την άποψη, η ομοιοκαταληξία προήλθε από το ομοιοτέλευτο.

Ομοιοτέλευτο μπορούμε να έχουμε και μέσα στον ίδιο στίχο, όταν δυο λέξεις ομοηχούν στο καταληκτικό τους μέρος. Αυτό φαίνεται καθαρά στους παρακάτω στίχους του Κωστή Παλαμά:

– *Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα,* πολίτικα
– και *βογκάει* και βαριά *μοσχοβολάει*
– κι όλο *αρχίζει, γυρίζει,* δεν τελειώνει

Όταν δύο στίχοι τελειώνουν με την ίδια ακριβώς λέξη, δεν έχουμε περίπτωση κανονικής ομοιοκαταληξίας αλλά *ομοιοτέλευτο λέξεων*, όπως αυτό φαίνεται στους παρακάτω στίχους του Γ. Σεφέρη:

μαζεύοντας την πίκρα του κορμιού μας
να βγούμε από την πίκρα του κορμιού μας

(Βλ. Ομοιοκαταληξία).

Οξύμωρο

Στο γνωστό αρχαιοελληνικό ρητό *σπεῦδε βραδέως* μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: συνεκφέρονται δύο έννοιες (λέξεις), το ρήμα *σπεῦδε* και το επίρρημα *βραδέως*, που η νοηματική τους σχέση είναι τέτοια, ώστε να δημιουργείται λογική αντίφαση· η σημασία του *σπεῦδε* αναιρεί το *βραδέως* και το *βραδέως* αναιρεί το *σπεῦδε*. Αυτή η συνεκφορά αντιφατικών εννοιών (π.χ. ο θάνατος των αθανάτων, χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε, πάω αργά γιατί βιάζομαι, αγγελικό και μαύρο φως κτλ.) ονομάζεται *σχήμα οξύμωρο*.

Στο οξύμωρο σχήμα συνάπτονται, βέβαια, δύο λέξεις αντιφατικές μεταξύ τους, αλλά, τελικά, το εκφραζόμενο νόημα είναι σωστό. Το ρητό λ.χ. *σπεῦδε βραδέως* περιέχει το εξής σωστό νόημα: στη ζωή πρέπει κανείς να σπεύδει, να είναι ταχύς και γρήγορος, αλλά αυτή η σπουδή, η ταχύτητα στις ενέργειες πρέπει να συνδυάζεται με σύνεση.

Π

Παραλογή

Οι παραλογές αποτελούν μια ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Έχουν όλα τα γνωρίσματα που διακρίνουν γενικά τη δημοτική ποίηση. Παράλληλα, όμως, παρουσιάζουν και ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, με τα οποία ξεχωρίζουν από τις άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών. Συγκεκριμένα, οι παραλογές, ως ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών, παρουσιάζουν τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

α) είναι συνήθως πολύστιχα ποιήματα με αφηγηματικό και επικολυρικό χαρακτήρα. Από την άποψη αυτή, πλησιάζουν κάπως και συγγενεύουν με τα ακριτικά τραγούδια. Ορισμένες μάλιστα φορές, δεν είναι και τόσο ευδιάκριτα τα όρια μεταξύ των παραλογών και των ακριτικών τραγουδιών.

β) ως αφηγηματικά τραγούδια αναπτύσσουν ένα μύθο (=μια υπόθεση, μια ιστορία) που εξελίσσεται σταδιακά και έχει όλα τα γνωρίσματα και τα στοιχεία της αφηγηματικής ποιητικής γραφής: αρχή και δέση του μύθου, σταδιακή εξέλιξη και κορύφωση και, τέλος, λύση

γ) αντλούν το περιεχόμενό τους από αρχαίους ελληνικούς μύθους, από νεότερες παραδόσεις, από διάφορα δραματικού χαρακτήρα κοινωνικά περιστατικά, από την ιστορική μνήμη, ή έχουν υπόθεση εντελώς πλαστή

δ) παρουσιάζουν έντονα παραμυθιακά και εξωλογικά στοιχεία, δηλαδή στοιχεία που η λογική μας δεν τα δέχεται ως πραγματικά και φυσικά

ε) παρουσιάζουν το χαρακτηριστικό της αφηγηματικής πυκνότητας στην πλοκή του μύθου, με αποτέλεσμα να διακρίνονται από έναν γρήγορο και γοργό ρυθμό στην όλη ροή και εξέλιξη του μύθου

στ) διαφέρουν ριζικά από άλλα αφηγηματικά τραγούδια, γιατί η υπόθεσή τους παρουσιάζει στοιχεία έντονης δραματικότητας

Όλα αυτά τα στοιχεία και τα χαρακτηριστικά μπορεί κανείς εύκολα να τα διαπιστώσει και να τα επισημάνει στις δύο καλύτερες παραλογές: *«Του Νεκρού αδελφού»* και *«Του γεφυριού της Άρτας»*. Στην πρώτη λ.χ από αυτές τις δύο παραλογές μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε: τον εμφανή αφηγηματικό χαρακτήρα του τραγουδιού·· την ύπαρξη ενός μύθου, μιας δηλαδή υπόθεσης, με εμφανή τα στοιχεία της δέσης, της σταδιακής κορύφωσης και της λύσης· την υπόθεση που είναι πλαστή αλλά απηχεί και συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις· τα υπάρχοντα στο μύθο εξωλογικά στοιχεία (π.χ. η έγερση του νεκρού Κωνσταντή από το μνήμα)· την έντονη δραματικότητα που κορυφώνεται στους καταληκτικούς στίχους της παραλογής.

[Ο Ν. Πολίτης χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο «παραλογές», για να ξεχωρίσει τα διηγηματικά παραμυθιακά ποιήματα από άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών. Ο Πολίτης, σχετικά με την καθιέρωση του όρου «παραλογές», στηρίχθηκε σε μια πληροφορία, που αναφέρει ο Δ. Καμπούρογλου στην «Ιστορία των Αθηναίων» (1889): «Τα ποιητικά της δημώδους μούσης προϊόντα, τα φέροντα τον τύπον επών ή επυλλίων, ωνομάζοντο παραλογαί».

Σύμφωνα με τη γνώμη του Στ. Κυριακίδη η λέξη «παραλογή» έχει προέλθει από την αρχαία ελληνική «παρακατολογή» (με απλολογία κατά το γνωστό σχήμα: αμφιφορεύς - αμφορεύς), που ήταν όρος θεατρικός και σήμαινε ένα είδος μελοδραματικής απαγγελίας. Ο ίδιος μελετητής ασχολήθηκε με το ευρύτερο πρόβλημα της καταγωγής των ελληνικών παραλογών. Στη μελέτη του *«Αι ιστορικαί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως»* (1934) υποστήριξε την πολύ βάσιμη άποψη ότι η προέλευση και η καταγωγή των παραλογών είναι αρχαιοελληνική.

Συγκεκριμένα ο Κυριακίδης ανάγει την προέλευση των παραλογών στον τραγικό παντόμιμο, που προήλθε από τη διάσπαση της ελληνικής τραγωδίας και που η ύπαρξή του μαρτυρείται στην Ελλάδα από τον 5ο π..Χ. αιώνα. Στον παντόμιμο συμμετέχει ένα ή περισσότερα πρόσωπα, που λέγουν μ' έναν ορισμένο μουσικό τρόπο το κείμενο, ενώ παράλληλα ένας χορευτής αναπαριστάνει με κινήσεις μόνο τα λεγόμενα. Ο παντόμιμος, που από την ελληνιστική εποχή πέρασε στη Ρώμη και από κει στο Βυζάντιο, εξελίχθηκε βαθμιαία σε ιδιαίτερο θεατρικό είδος και ανέπτυξε ανεξάρτητες δικές του υποθέσεις, που είχαν αφηγηματικό - μυθικό χαρακτήρα με μιαν αφθονία δραματικών στοιχείων. Από αυτούς τους ανεξαρτητοποιημένους παντόμιμους, που είχαν πάρει χαρακτήρα ορχηστρικών ασμάτων, πιστεύει ο Κυριακίδης ότι προήλθαν οι παραλογές.]

(Βλ. Δημοτική ποίηση)

Παραλογοτεχνία

Για να ορίσουμε τον όρο «παραλογοτεχνία», απαραίτητη προϋπόθεση είναι να έχουμε δώσει σαφή και οριστική απάντηση στο ερώτημα τι είναι λογοτεχνία — πράγμα που μέχρι στιγμής δεν έχει σταθεί δυνατό. Ωστόσο, ο όρος «παραλογοτεχνία» χρησιμοποιείται σήμερα ευρέως, για να δηλώσει ένα πλήθος μυθοπλαστικών έργων, που σύμφωνα με τους ειδικούς, κινούνται στις παρυφές ή στο περιθώριο της λογοτεχνίας.

Πάντως, η ύπαρξη του συγκεκριμένου όρου δεν αναιρεί τις δυσκολίες που έχουμε, για να περιγράψουμε και να ομαδοποιήσουμε μια ετερόκλητη και συνεχώς αυξανόμενη σε όγκο έντυπη παραγωγή, την οποία ο κριτικός λόγος αρνείται να τη συμπεριλάβει στο σώμα κειμένων που συνήθως ονομάζουμε «λογοτεχνία». Οι δυσκολίες αυτές είναι σχεδόν ανυπέρβλητες· διότι από τη στιγμή που θα υιοθετήσουμε τον όρο «παραλογοτεχνία» και θα αρχίσουμε να τον χρησιμοποιούμε χαρακτηρίζοντας ορισμένα κείμενα, αυτόματα τίθεται το ερώτημα με ποια κριτήρια θα πρέπει να αποδίδεται αυτός ο χαρακτηρισμός και πού ακριβώς βρίσκεται το όριο μεταξύ παραλογοτεχνίας και λογοτεχνίας.

Με μια πρώτη ματιά, ο όρος μοιάζει αξιολογικός, όπως άλλωστε και ο όρος «λογοτεχνία». Πράγματι, πολλοί βλέπουν τη λογοτεχνία ως έναν κανόνα και, συνεπώς, χαρακτηρίζουν ως παραλογοτεχνία τα έργα εκείνα που έχουν στοιχεία λογοτεχνικά αλλά δεν είναι άξια να συμπεριληφθούν στον κανόνα. Η στάση αυτή γεννά αρκετά προβλήματα. Πρώτα πρώτα, η έννοια και η αξία του κανόνα ή της παράδοσης είναι σχετική: πρόκειται για ένα «κατασκεύασμα», το οποίο έχει διαμορφωθεί από συγκεκριμένους ανθρώπους, για συγκεκριμένους λόγους, σε μια συγκεκριμένη εποχή. Για παράδειγμα, αν δεχθούμε ότι στην εποχή μας ο λογοτεχνικός κανόνας, στο βαθμό που υπάρχει, διαμορφώνεται κυρίως από τους ακαδημαϊκούς διδάσκοντες, τότε ο όρος «παραλογοτεχνία» καταλήγει να δηλώνει όλα τα λογοτεχνικά έργα που δεν αξίζει να αποτελούν αντικείμενο σοβαρής μελέτης!

Σήμερα, γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η λογοτεχνία δεν είναι μια έννοια στεγανή αλλά διαρκώς αναθεωρούμενη και ότι κανένα έργο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί λογοτεχνικό για πάντα. Ο Ρώσος θεωρητικός Mikhail Bakhtine έχει παρατηρήσει ότι όλα τα λογοτεχνικά είδη τείνουν προς την ένταξή τους στον κανόνα των αποδεκτών κειμένων, ο οποίος τελικά διαμορφώνεται με τρόπο που δύσκολα μπορεί να εξηγηθεί πλήρως.

Με αυτά τα δεδομένα, υπάρχουν πολλοί που υποστηρίζουν ότι η διάκριση ανάμεσα σε λογοτεχνία και παραλογοτεχνία δεν έχει κανένα νόημα: ένα έργο ή είναι λογοτεχνικό ή δεν είναι. Για παράδειγμα, αν λογοτεχνία ονομάσουμε ένα σύνολο κειμένων που για κάποιους αδιευκρίνιστους λόγους εκτιμώνται ιδιαίτερα, εκτός του ότι αυτό το σύνολο είναι σίγουρα μεταβλητό, θα πρέπει να δεχθούμε και κάποιου είδους διαβάθμιση στό εσωτερικό του, που και αυτή θα υπόκειται σε μεταβολές: δεν μπορεί όλες οι μονάδες του συνόλου αυτού να βρίσκονται στο ίδιο υψηλό επίπεδο! Συνεπώς, ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να είναι κατώτερο από ένα άλλο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παύει να είναι και λογοτεχνικό.

Η άποψη αυτή δεν απέχει πολύ από την αλήθεια. Αρκεί να σκεφθούμε τα όσα ισχύουν στις υπόλοιπες τέχνες: για παράδειγμα ένας ζωγραφικός πίνακας, ένα γλυπτό, ένα μουσικό έργο, ακόμη και ένα τραγούδι, μπορεί να είναι καλό ή κακό — εκτίμηση πάντα προσωρινή — αλλά ποτέ δεν παύει να είναι ζωγραφική, γλυπτική ή μουσική, αρκεί να πληρεί ορισμένες ελάχιστες προϋποθέσεις.

Συνεπώς, ο όρος «παραλογοτεχνία» δεν είναι απλά αξιολογικός. Αρκεί να σκεφτούμε τι εντάσσουμε συνήθως σ' αυτό τον όρο ή τι μας έρχεται στο νου όταν τον αναφέρουμε: ιστορίες περιπέτειας, αστυνομικές, κατασκοπίας, τρόμου, αισθηματικές ή ερωτικές, επιστημονικής φαντασίας, western κτλ., που όλες φτάνουν ως εμάς με τη μορφή της μυθοπλαστικής πεζογραφίας ή, γενικότερα, της αφήγησης· ποτέ δε θα χαρακτηρίζαμε ως παραλογοτεχνία ένα ποίημα ή ένα θεατρικό έργο (θα λέγαμε απλώς ότι πρόκειται για κακή ποίηση ή για κακό θέατρο). Με λίγα λόγια, ο όρος «παραλογοτεχνία» είναι και ειδολογικός, περιγραφικός.

Στο σημείο αυτό, αξίζει ίσως να αναφέρουμε την άποψη των Ρώσων φορμαλιστών, που πρώτοι προσπάθησαν να ορίσουν την παραλογοτεχνία με βάση κάποια «εσωτερικά» χαρακτηριστικά, υποστηρίζοντας ότι η θέση ενός οποιουδήποτε έργου μέσα στο «λογοτεχνικό σύστημα» είναι μεταβλητή και ότι τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και την παραλογοτεχνία είναι θολά και ασαφή. Σύμφωνα με τους φορμαλιστές, παραλογοτεχνία είναι η γραφή που προσλαμβάνεται με τρόπο πλήρως αυτοματοποιημένο, χωρίς να προκαλεί την «ανοικείωση». Ωστόσο, η λογοτεχνία ανανεώνεται ακριβώς επειδή τροφοδοτείται με θέματα, επινοήσεις κτλ. από την παραλογοτεχνία ή τα κατώτερα λογοτεχνικά είδη. Αυτό υποστηρίζουν οι φορμαλιστές και, για να το αποδείξουν, φέρνουν ως παράδειγμα τους *Αδελφούς Καραμαζόφ* του Dostoievski.

Σήμερα, είναι ευρύτερα αποδεκτό ότι η λογοτεχνία αναζωογονείται δανειζόμενη στοιχεία από κατώτερα είδη, τα οποία χρησιμεύουν ως ένα είδος παρακαταθήκης χαρακτήρων, ανεκδοτολογικών στοιχείων κτλ. Επιπλέον, συνεχίζοντας τη λογική των φορμαλιστών, πολλοί σύγχρονοι μελετητές και θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι στην παραλογοτεχνία, κάθε μεμονωμένο έργο ανταποκρίνεται απόλυτα στο είδος ή τον τύπο στον οποίο δηλώνει ότι ανήκει· δεν αναζητά την πρωτοτυπία αλλά απλώς αναπαράγει δεδομένες συμβάσεις και στερεότυπα, επιδιώκοντας να εφαρμόσει με επιτυχία μια συγκεκριμένη συνταγή. Αν ξεφύγει από τη συνταγή αυτή, αυτόματα ξεφεύγει και από τα στενά όρια της παραλογοτεχνίας, δυσαρεστώντας τους τα-

κτικούς αναγνώστες της, οι οποίοι θεωρούν δεδομένο ότι το έργο πρέπει να υπακούει απόλυτα στην κατηγορία που έχουν επιλέξει. Πράγματι, σε αυτού του είδους τα έργα, στοιχεία όπως το όνομα του δημιουργού, του ήρωα, του εκδότη, το εξώφυλλο, ο τίτλος, ο ειδολογικός χαρακτηρισμός κτλ., προσφέρουν στον αναγνώστη ένα είδος εγγύησης για το τι ακριβώς πρόκειται να διαβάσει, κάτι που δεν ισχύει για το σύνολο των λογοτεχνικών έργων.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι ο όρος «παραλογοτεχνία», παρά τις σοβαρές δυσκολίες που παρουσιάζει στον ορισμό του, είναι αρκετά χρήσιμος. Πάνω απ' όλα, μας υπενθυμίζει ότι τα λεγόμενα κατώτερα είδη καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο χώρο στο σύγχρονο κόσμο της έντυπης παραγωγής, κυρίως επειδή διαβάζονται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ενώ για πολλούς ανθρώπους αποτελούν τη μόνη επαφή με τη λογοτεχνία. Όσο για τη λειτουργία τους, δηλαδή κατά πόσο είναι χρήσιμα και διδακτικά ή συνιστούν μια διαδικασία ψυχαγωγίας και φυγής ενδεχομένως βλαπτική, είναι ένα ερώτημα που μένει ακόμη να απαντηθεί.

[Θα πρέπει να αναφέρουμε και την άποψη του Έλληνα μελετητή Γιώργου Βελουδή, που εξετάζει το φαινόμενο της παραλογοτεχνίας από σκοπιά μαρξιστική. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το Βελουδή, η παραλογοτεχνία είναι μια έννοια κυρίως αξιολογικής και κοινωνιολογικής φύσεως. Περιλαμβάνει, δηλαδή, κείμενα τα οποία βρίσκονται εκτός του λογοτεχνικού κανόνα των ανώτερων αναγνωστικών στρωμάτων, δεν παύουν όμως να είναι καθαρά λογοτεχνικά. Η ύπαρξη των έργων αυτών οφείλεται στην πολιτισμική διχοτόμηση που έχει προκαλέσει η καπιταλιστική κοινωνία της αγοράς, με την εμπορευματοποίηση των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών προϊόντων, δημιουργώντας μια υψηλή και σοβαρή λογοτεχνία για τις ανώτερες τάξεις και μια ελαφρά και ψυχαγωγική για τις λαϊκές μάζες. Πρόκειται με λίγα λόγια για την αναπαραγωγή της παλαιάς διάκρισης μεταξύ λαϊκής και λόγιας λογοτεχνίας, που ειδικά στην ελληνική λογοτεχνία υπήρξε ιδιαίτερα εμφανής. Όπως υποστηρίζει ο Βελουδής, η διάκριση αυτή δεν ήταν ποτέ αισθητικής φύσεως αλλά είχε να κάνει με την πολιτισμική διαφοροποίηση συγκεκριμένων κοινωνικών στρωμάτων. Το ίδιο ισχύει και στη σύγχρονη εποχή: η παραλογοτεχνία είναι μια νέα «αστικο-λαϊκή» λογοτεχνία για τις μάζες, φυσικά νόθα, αφού παραγωγός και καταναλωτής είναι πλέον σαφώς διαχωρισμένοι, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην αυθεντική λαϊκή λογοτεχνία.

Η άποψη αυτή έχει αρκετά σωστά στοιχεία. Το πιο σημαντικό είναι ότι συνδέει την παραλογοτεχνία με το ευρύτερο φαινόμενο της «μαζικής κουλτούρας», που είναι προϊόν του 20ού κυρίως αιώνα (συνήθως, στη μαζική κουλτούρα κατατάσσουμε όλα σχεδόν τα προϊόντα της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, τη διαφήμιση, πολλά είδη μουσικής κτλ.· πρόκειται, δηλαδή, για ανάλαφρες δημιουργίες, προορισμένες για πλατιά λαϊκή κατανάλωση). Ωστόσο, το πρόβλημα με την άποψη του Βελουδή, είναι ότι οι λεγόμενες ανώτερες τάξεις διαβάζουν παραλογοτεχνία στον ίδιο βαθμό με τις λαϊκές, γεγονός που αλλάζει κάπως τα δεδομένα.]

(Βλ. Ανοικείωση, Ερμηνεία, Λογοτεχνία, Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Παρήχηση

Στον παρακάτω πολύ γνωστό στίχο από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή:

τυφλός τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ

παρατηρούμε ότι επαναλαμβάνεται ο ίδιος συμφωνικός ήχος (δηλαδή το σύμφωνο *τ*) εννέα φορές. Αυτή η επανάληψη του ίδιου ή των ίδιων συμφώνων μέσα σ' έναν ή περισσότερους στίχους ονομάζεται *παρήχηση*.

Στη νεοελληνική λογοτεχνία, η παρήχηση είναι αρκετά συχνή στην παραδοσιακή ποίηση και σχεδόν ανύπαρκτη στη νεοτερική.

π.χ. *Νοικοκύρης καλός να γυρνάς κάθε βράδι,*
το χρυσό, σιγαλό και γλυκό σαν το λάδι
(Κ. Βάρναλης)

Στα ξένα ξένος ξέγνοιαστος ξεκάθαρα ξανοίγω
της ξενιτιάς την ξωτικιά ξανθομαλλούσα πλήξη
(Γ. Αθάνας)

Η παρήχηση, ως διακοσμητικό στοιχείο του ποιητικού λόγου, κυρίως αποβλέπει:

α) στη δημιουργία μιας ευχάριστης ακουστικά ομοηχίας, που δεν ταυτίζεται ποτέ με τη συνήχηση που προκαλείται από την ομοιοκαταληξία. Η λειτουργία αυτή της παρήχησης είναι καθαρά ακουστική-αισθητική.

β) στην πιο έντονη προβολή του νοήματος ενός ή περισσότερων στίχων, καθώς το επαναλαμβανόμενο σύμφωνο τονίζει χαρακτηριστικά τις λέξεις και τις έννοιες του στίχου (εμφατική λειτουργία).

Παρνασσισμός

Ο παρνασσισμός είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα που εμφανίζεται στη Γαλλία γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, ως αντίδραση προς το ρομαντισμό, ο οποίος εκείνη την εποχή βρίσκεται ήδη στη φάση της παρακμής. Το νέο λογοτεχνικό κίνημα θα διατηρήσει τη σημασία του για τρεις περίπου δεκαετίες (1850-1880) και σιγά σιγά θα εξαπλωθεί σε μερικές ακόμη χώρες, μεταξύ των οποίων και στη δική μας.

Η ονομασία «παρνασσισμός» οφείλεται σε μια ποιητική ανθολογία που εκδόθηκε στη Γαλλία με τον τίτλο «Σύγχρονος Παρνασσός», και περιλάμβανε ποιήματα της δεκαετίας 1866-1876 με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Με βάση αυτή την ανθολογία αλλά και τις δημοσιεύσεις των αμέσως επόμενων ετών, μπορούμε να πούμε ότι στη Γαλλία, τη χώρα της γέννησής του, ο παρνασσισμός εκπροσωπείται από ποιητές όπως οι Leconte de Lisle, Théophile Gautier, François Coppée, Théodore de Banville, Sully Prudhomme, ενώ κάποια παρνασσικά στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε και σε ορισμένους πολύ σημαντικούς ποιητές του 19ου αιώνα, όπως στο Charles Baudelaire, το Stéphane Mallarmé, το Lautréamont κ.ά.

Ο παρνασσισμός δίνει μεγάλη σημασία στην ακρίβεια της έκφρασης και στη λεπτομέρεια, καθώς προσπαθεί να καλλιεργήσει μιαν απρόσωπη και αντικειμενική ποίηση, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό το επιστημονικό πνεύμα της εποχής. Σε ό,τι αφορά την επεξεργασία του στίχου, σέβεται τους ρυθμικούς, μετρικούς και στιχουργικούς κανόνες, καθώς και την ομοιοκαταληξία, και γενικά ενδιαφέρεται υπερβολικά για τη μορφή.

Οι παρνασσικοί ποιητές αντλούν τα θέματα και τις εικόνες τους απ' τη μυθολογία και την ιστορία και αναζητούν την έμπνευσή τους στους χαμένους πολιτισμούς της αρχαιότητας, ιδίως στον ελληνικό και τον ινδικό. Αυτό που τελικά επιδιώκουν είναι η απουσία κάθε συναισθήματος, πάθους ή έντασης· θέλουν κυρίως να εκφράσουν την ηρεμία, τη γαλήνη, την απάθεια και γι' αυτό το σκοπό υιοθετούν ως ένα βαθμό την πλαστικότητα και την αρμονία της κλασικής τέχνης. Για τους παρνασσικούς ποιητές, το ποίημα πρέπει να έχει την ομορφιά ενός αρχαίου αγάλματος.

Ωστόσο, στην προσπάθειά τους να καλλιεργήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτή την απρόσωπη και αντικειμενικ ή έκφραση, αυτόν τον απόλυτα ισορροπημένο και ψυχρό ποιητικό τόνο και ύφος, οι παρνασσικοί δημιούργησαν μια ποίηση χωρίς αληθινή ζωή ή ανθρώπινη παρουσία, μακριά από κάθε συναίσθημα. Αρνούμενοι, δηλαδή, το ρομαντισμό, έφτασαν τελικά στους αντίποδές του.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο παρνασσισμός κάνει την εμφάνιση του με την ποιητική γενιά του 1880, τη λεγόμενη Νέα Αθηναϊκή Σχολή. Και στη χώρα μας εμφανίζεται στο προσκήνιο ως αντίδραση προς το ρομαντισμό, ενώ έχει όλα τα χαρακτηριστικά του γαλλικού παρνασσισμού, τόσο τα θετικά όσο και τα αρνητικά. Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο σε σχέση με το ρομαντισμό, είναι ότι ο παρνασσισμός αρνείται την καθαρεύουσα και στρέφεται προς τη δημοτική (οι Έλληνες παρνασσικοί ποιητές ανήκουν στη λεγόμενη γενιά του δημοτικισμού).

Οι Έλληνες ποιητές εμπνεύστηκαν απευθείας από τη γαλλική ποίηση· προσπάθησαν, όμως, να προσαρμόσουν τα θέματα και τις ποιητικές τους ιδέες στα ελληνικά δεδομένα. Παρνασσικά ποιήματα έγραψαν κυρίως οι Κωστής Παλαμάς, Ιωάννης Γρυπάρης, Γεώργιος Δροσίνης, Ν. Καμπάς, Αριστομένης Προβελέγγιος, Λορέντζος Μαβίλης κ.ά., καθώς και οι κάπως μεταγενέστεροι Άγγελος Σικελιανός και Κώστας Βάρναλης.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι με τον παρνασσισμό, η ποίηση, και ιδιαίτερα η ελληνική, επανέρχεται σε μια ισορροπία, μετά το ξέφρενο συναισθηματικό και πολύ συχνά αρρωστημένο ξέσπασμα του ρομαντισμού. Από την άποψη αυτή, ο παρνασσισμός συνιστά ένα είδος νεο-κλασικισμού. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εποχή του αλλά δεν είχε μεγάλη διάρκεια ή συνέχεια, ούτε στην Ευρώπη ούτε στη χώρα μας. Εξάλλου, περιορίστηκε στην ποίηση ορισμένων μόνο χωρών και δε γνώρισε τη μεγάλη διάδοση του ρομαντισμού σε πολλές χώρες ή σε πολλές τέχνες. Ειδικά για τη νεοελληνική λογοτεχνία, ιδιαίτερη σημασία έχει η υιοθέτηση της δημοτικής γλώσσας, καθώς και η επεξεργασία του στίχου, στοιχείων που απέρριπταν ή δε φρόντιζαν οι ρομαντικοί.

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Παρομοίωση

Από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, η παρομοίωση είναι το πιο συνηθισμένο και το πιο συχνό σχήμα λόγου στα λογοτεχνικά κείμενα.

Για να φανεί καλύτερα η ουσία και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στο λόγο η παρομοίωση, θα σχολιάσουμε το εξής απλό παράδειγμα:

Είχε ωραίο παράστημα· ήταν ψηλός σαν κυπαρίσσι.

Σ' αυτό το συγκεκριμένο παράδειγμα παρομοίωσης, παρατηρούμε τα εξής: ένα πρόσωπο (άλλοτε ένα πράγμα ή μια αφηρημένη έννοια) συγκρίνεται με κάτι άλλο (εδώ με το κυπαρίσσι) πολύ γνωστό. Τα δυο συγκρινόμενα στοιχεία έχουν μια κοινή ιδιότητα (εδώ το ύψος) πάνω στην οποία στηρίζεται η σύγκριση. Μόνο που το δεύτερο στοιχείο (το κυπαρίσσι) έχει αυτή την ιδιότητα σε μεγαλύτερο βαθμό.

Από αυτόν το σχολιασμό φαίνεται πολύ καθαρά ότι η παρομοίωση στην ουσία είναι μια μορφή σύγκρισης. Όταν δηλαδή θέλουμε να τονίσουμε ιδιαίτερα και να προβάλουμε με ζωηρό τρόπο μια ιδιότητα ή ένα γνώρισμα ενός προσώπου (ή ενός πράγματος ή γενικά μιας έννοιας), το συγκρίνουμε με κάτι άλλο που έχει την ίδια αυτή ιδιότητα σε μεγαλύτερο βαθμό. Από τα δύο συγκρινόμενα στοιχεία, το δεύτερο εκφέρεται με τα: σαν, όπως, καθώς, όμοιος.

π.χ.– *Το πρωί είχε πολύ μεγάλη κίνηση και τα αυτοκίνητα πήγαιναν σαν χελώνες (όπως οι χελώνες, καθώς οι χελώνες, όμοια με χελώνες)*

Από τα δύο συγκρινόμενα στοιχεία, το πρώτο λέγεται δεικτικό (αυτοκίνητα) και το δεύτερο αναφορικό (χελώνες).

Η παρομοίωση, ως σχήμα λόγου, βρίσκεται πολύ κοντά στη μεταφορά. Εύκολα, δηλαδή, μια παρομοίωση μετασχηματίζεται σε μεταφορά (ή μια μεταφορά σε παρομοίωση):

π.χ.– Δεν ήταν άνθρωπος με λεπτά αισθήματα και ευαισθησίες· η καρδιά του ήταν σκληρή σαν πέτρα (=είχε πέτρινη καρδιά ή η καρδιά του ήταν πέτρα: μεταφορά)

Όπως φαίνεται από αυτό το παράδειγμα και ιδιαίτερα από την έκφραση «πέτρινη καρδιά», η μεταφορά περιέχει ένα είδος λανθάνουσας (=όχι φανερής) παρομοίωσης.

π.χ.– *Τον έτρεμαν όλοι· κανείς δεν άντεχε το αετίσιο βλέμμα του*
(=το βλέμμα του ήταν περήφανο, αγέρωχο σαν του αετού)

Ιδιαίτερες και εξονυχιστικές μελέτες έχουν γραφεί για τις ομηρικές παρομοιώσεις. Έλληνες (Ι. Θ. Κακριδής) και ξένοι μελετητές έχουν σχολιάσει αναλυτικά την τυπολογία και τις ποικίλες μορφές των ομηρικών παρομοιώσεων. Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ομηρικής παρομοίωσης είναι η έκταση, το κειμενικό της άπλωμα, τόσο στο δεικτικό όσο και στο αναφορικό της μέρος. Επειδή όμως η ομηρική παρομοίωση αναφέρεται σε κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας, δε γίνεται εδώ αναλυτικός λόγος για την ξεχωριστή μορφολογία της.
Μπορούμε, πάντως, να αναζητήσουμε ένα είδος επιβίωσης της ομηρικής παρομοίωσης σε δύο νεότερους ποιητές, τον Ανδρέα Κάλβο και τον Άγγελο Σικελιανό:

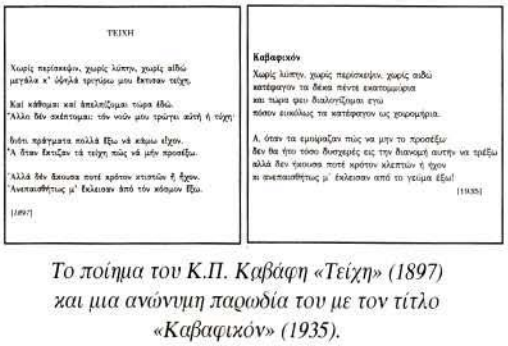
π.χ. *Κρέμονται υπό τους πόδας του*
πάντα τα έθνη, ως κρέμεται
βροχή έτι εναέριος
εν ω κοιμώνται οι άνεμοι
της οικουμένης.
(Εις Αγαρηνούς)

Από τη νέα πληγή που μ' άνοιξεν η μοίρα
έμπαιν' ο ήλιος θαρρούσα στην καρδιά μου
με τόση ορμή, καθώς βασίλευε, όπως
από ραγισματιάν αιφνίδια μπαίνει
το κύμα σε καράβι π' ολοένα
βουλιάζει...
(Ιερά οδός)

(Βλ. Μεταφορά)

Παρωδία

Ο όρος «παρωδία» χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσουμε ένα πολύ συγκεκριμένο είδος «έργων», που στην ουσία συνιστούν απομιμήσεις άλλων έργων, με στόχο τη διακωμώδηση ή και τη γελοιοποίησή τους. Φυσικά, μέσα απ' την παρωδία ενός συγκεκριμένου ποιήματος, διακωμωδείται ενδεχομένως και ο συγγραφέας του, η γενιά ή ή σχολή στην οποία ανήκει.


ΤΕΙΧΗ

Χωρίς περίσκεψιν, χωρίς λύπην, χωρίς αἰδώ
μεγάλα κ' ὀχυρὰ τριγύρω μου ἔκτισαν τεῖχη.

Καὶ κάθομαι καὶ ἀπελπίζομαι τώρα ἐδῶ.
Ἄλλο δὲν σκέπτομαι· τὸν νοῦν μου τρώγει αὐτή ἡ τύχη·

διότι πράγματα πολλὰ ἔξω νὰ κάμω εἶχον.
Ἀ ὅταν ἔκτιζαν τὰ τεῖχη πῶς νὰ μὴν προσέξω.

Ἀλλὰ δὲν ἄκουσα ποτέ κρότον κτιστῶν ἢ ἤχον.
Ἀνεπαισθήτως μ' ἔκλεισαν ἀπό τὸν κόσμον ἔξω.

[1897]

Καβαφικόν

Χωρίς λύπην, χωρίς περίσκεψιν, χωρίς αιδώ
κατέφραγαν τα δέκα πέντε εκατομμύρια
και τώρα φευ διαλογίζομαι εγώ
πόσον ευκόλως τα κατέφραγον ως χωρομήρια.

Α, όταν τα εμπήκαν πώς να μην το προσέξω
δεν θα ήτο τόσο δυσχερές εις την διανομή αυτήν· να τρέξω
αλλά δεν ήκουσα ποτέ κρότον κλεπτών ή ήχον
κι ανεπαισθήτως μ' έκλεισαν από το γείμα έξω!

[1935]

Το ποίημα του Κ.Π. Καβάφη «Τείχη» (1897) και μια ανώνυμη παρωδία του με τον τίτλο «Καβαφικόν» (1935).

Η παρωδία είναι μια ιδιάζουσα μορφή λογοτεχνικής δημιουργίας και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι προϋποθέτει αρκετό ταλέντο. Ας μην ξεχνάμε ότι μια παρωδία πρέπει συνεχώς να κινείται ανάμεσα στη στενή ομοιότητα με το κείμενο που διακωμωδεί (ώστε το τελευταίο να μπορεί να αναγνωριστεί πίσω από την απομίμηση), και στην επιτυχημένη διαστρέβλωσή του, ώστε εκτός των άλλων να προκαλεί και το γέλιο. Στην ουσία, πρόκειται για μια πολύ έντεχνη παραποίηση του αρχικού έργου και πιο συγκεκριμένα των μορφολογικών του στοιχείων, των λέξεων,

στίχων ή φράσεων, του ύφους και του τόνου του, των θεμάτων και των ιδεών του.

Ως είδος, η παρωδία καλλιεργήθηκε ήδη από την αρχαιότητα. Πολύ γνωστή είναι, για παράδειγμα, η *Βατραχομυομαχία*, όπου παρωδείται η *Ιλιάδα* του Ομήρου και οι ήρωές της. Εξάλλου, πολύ μεγάλος παρωδός υπήρξε και ο Αριστοφάνης, που σε συγκεκριμένα χωρία των έργων διακωμώδησε ανελέητα πολλές από τις τραγωδίες του Ευριπίδη και των άλλων τραγικών ποιητών. Αλλά και στα νεότερα χρόνια, πολλοί γνωστοί λογοτέχνες καλλιέργησαν την παρωδία, συνήθως σε νεανική ηλικία. Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, είναι πολύ γνωστές οι παρωδίες των ρομαντικών ποιημάτων, που δημοσιεύονταν ή απαγγέλλονταν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, όταν πια ο ρομαντισμός ήταν σε παρακμή, διακωμωδώντας ακριβώς την υπερβολή και τον κενό και κατά βάθος ψυχρό συναισθηματισμό των ρομαντικών ποιημάτων της εποχής. Εξάλλου, στον 20ό αιώνα, παρωδίες έγραψε ο ποιητής Κώστας Βάρναλης, ενώ μέχρι και σήμερα κυκλοφορούν επιτυχημένες παρωδίες των ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη και του Κ. Γ. Καρυωτάκη (η παρωδία εντοπίζεται γενικά περισσότερο στην ποίηση παρά στην πεζογραφία).

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Πεζόμορφο ποίημα

Η νεοτερική ποίηση, όπως είναι γνωστό, δεν πειθαρχεί στους ποικίλους κανόνες (μετρικούς, αριθμού συλλαβών κατά στίχο, ομοιοκαταληξίας, ρυθμού, κατανομής των στίχων σε στροφές κτλ.), που διέπουν και χαρακτηρίζουν τη λεγόμενη παραδοσιακή ποίηση. Εντούτοις, και ο νεοτερικός ποιητής συνηθίζει να διατάσσει το ποιητικό κείμενο στους λεγόμενους ελεύθερους «στίχους» και να οικονομεί την ποιητική γραφή σε συγκεκριμένα και συνήθως άνισα στροφικά σύνολα ή στροφικές ενότητες. Έτσι, και η εξωτερική εικόνα ενός νεοτερικού ποιήματος δίνει σε όλους μας σαφή την εντύπωση ότι πρόκειται για ποιητική γραφή.

Πολύ σπάνια, όμως, ο νεοτερικός ποιητής ακολουθεί ένα διαφορετικό τρόπο διάταξης του ποιητικού κειμένου. Συγκεκριμένα, δεν το κατανέμει σε «στιχοποιημένες» στροφικές ενότητες αλλά το αναπτύσσει σε συνεχή λόγο, δίνοντάς του εξωτερικά τη μορφή και την εικόνα που έχει ο πεζός λόγος. Αυτά, ακριβώς, τα ποιήματα που η εξωτερική τους τουλάχιστον μορφή θυμίζει και δίνει την εντύπωση πεζού λόγου, τα ονομάζουμε *πεζόμορφα ποιήματα* (μετάφραση του γαλλικού όρου poème en prose).

Βέβαια, όταν κανείς τα διαβάσει προσεκτικά, θα αντιληφθεί αμέσως ότι συγκεντρώνουν όλα τα στοιχεία που τα διαφοροποιούν ριζικά από τον πεζό λόγο: γλώσσα ποιητική, λόγος υπαινικτικός, εσωτερικός μουσικός ρυθμός, απόκρυψη του θέματος, σύντομη κειμενική έκταση.

Ο Γ. Σεφέρης λ.χ., ενώ τα περισσότερα ποιήματά του τα έχει γράψει σε ελεύθερους νεοτερικούς στίχους, έχει συνθέσει και ελάχιστα πεζόμορφα ποιήματα (π.χ. το τιτλοφορούμενο «Νιζίνσκι»). Εξάλλου, τα ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρίκου που περιέχονται στα ΚΝΛ. της Α΄ Λυκείου, σελ. 241-242, ανήκουν στο είδος των πεζόμορφων ποιημάτων.

(Βλ.Νεοτερική ποίηση)

Πεζοτράγουδο

Με τον όρο «πεζοτράγουδο» χαρακτηρίζουμε συνήθως ένα μεικτό, ένα νόθο είδος που κινείται ανάμεσα στον πεζό και τον ποιητικό λόγο. Πρόκειται στην ουσία για ένα σύντομο σε έκταση κείμενο, που ενώ δίνει την εντύπωση του πεζού, μια προσεκτική ανάγνωση φανερώνει ότι έχει συγκεκριμένο ρυθμό και αρμονία, όπως θα συνέβαινε με ένα ποίημα. Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, το πεζοτράγουδο δεν καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα: πάντως, γνωστό έργο αυτού του είδους είναι

οι *Πεζοί ρυθμοί* του Ζαχαρία Παπαντωνίου, που δημοσιεύθηκε το 1923. Το πεζοτράγουδο δεν πρέπει να το συγχέουμε με το πεζόμορφο ποίημα (βλ. λέξη).

Περιγραφή

Περιγραφή ονομάζουμε την αναπαράσταση-απεικόνιση, μέσα από το λόγο, χώρων, αντικειμένων, φαινομένων, προσώπων κτλ. Ως απαραίτητη προϋπόθεση για την περιγραφή, θα πρέπει να θεωρήσουμε την προσεκτική παρατήρηση του περιβάλλοντός μας με τη βοήθεια και των πέντε αισθήσεων, στο βαθμό βέβαια που αυτό είναι δυνατό.

Κάθε περιγραφή έχει το «υποκείμενό» της, δηλαδή τον παρατηρητή που περιγράφει, και το «αντικείμενό» της, δηλαδή αυτό που περιγράφεται. Σύμφωνα με την παραδοσιακή θεώρηση, μια περιγραφή μπορεί να χαρακτηριστεί είτε στατική είτε δυναμική, ανάλογα με το αν το περιγραφόμενο αντικείμενο είναι στατικό ή βρίσκεται σε κίνηση. Με βάση την αρχική αυτή διάκριση, μπορούμε να δημιουργήσουμε μια ολόκληρη τυπολογία για την περιγραφή, συνυπολογίζοντας και τη φύση του υποκειμένου της, τους περιγραφικούς τρόπους κτλ.

Αν και μπορεί να σταθεί μόνη της στο λόγο, συνήθως η περιγραφή συνδυάζεται με άλλα είδη λόγου και ιδίως με την αφήγηση. Στη λογοτεχνία, για παράδειγμα, αμιγώς αφηγηματικά ή αμιγώς περιγραφικά κείμενα δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν: αφηγηματικά και περιγραφικά μέρη εναλλάσσονται, σε διαφορετικές κάθε φορά αναλογίες.

Σύμφωνα με την ιεραρχία που έχει καθιερώσει η κλασική λογοτεχνική παράδοση, η περιγραφή δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα βοηθητικό στοιχείο της αφήγησης. Πράγματι, λογοτεχνικά είδη όπως το έπος, το παραμύθι ή το μυθιστόρημα, ακόμη και όταν περιλαμβάνουν εκτεταμένα περιγραφικά τμήματα, δεν επιφυλλάσσουν άλλο ρόλο στην περιγραφή από εκείνον μιας βοηθού της αφήγησης, ενός σκηνικού βάθους για τη δράση. Άρα, η πρωταρχική λειτουργία της λογοτεχνικής περιγραφής είναι διακοσμητική ή αισθητική. Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα της αναθέτει και μια δεύτερη λειτουργία, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επεξηγηματική ή και συμβολική: τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας, η οποία θα αποκαλύπτει και θα αιτιολογεί το χαρακτήρα και την ψυχολογία των προσώπων, ενώ παράλληλα θα βοηθά τον αναγνώστη να μπει στο κλίμα της συγκεκριμένης στιγμής.

Στη νεότερη λογοτεχνία, η περιγραφή αναλαμβάνει ποικίλα είδη λειτουργιών: μπορεί να επενεργεί ως παράγοντας που τονώνει μια χαλαρή κατά τα άλλα σχέση του κειμένου με τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο, να συνιστά ενδεχομένως ένα είδος καθρέφτη ή κλειδιού, προσφέροντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να ανακαλύψει το βαθύτερο νόημα της αφήγησης κτλ. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στο λεγόμενο «νέο μυθιστόρημα», η περιγραφή τείνει να αυτονομηθεί πλήρως από την αφήγηση, ακόμη και να την υποκαταστήσει.

Η σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, και πιο συγκεκριμένα ο κλάδος της αφηγηματολογίας, λαμβάνει σοβαρά υπόψη όλες τις σύγχρονες χρήσεις της περιγραφής, καθώς και ορισμένα χαρακτηριστικά της, που σε άλλες εποχές είχαν περάσει μάλλον απαρατήρητα. Για παράδειγμα, σήμερα εξετάζουμε πάντα τη σκοπιά μέσα απ' την οποία γίνεται η περιγραφή και δεν παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι κάθε περιγραφή είναι ως ένα βαθμό αφαιρετική, με την έννοια ότι το υποκείμενό της προβαίνει σε μια επιλογή στοιχείων του περιγραφόμενου αντικειμένου, ανάλογα με αυτό που θέλει να πετύχει. Τέλος, κάθε περιγραφή είναι ένα έμμεσο σχόλιο όχι μόνο για το αντικείμενο αλλά και για το υποκείμενό της.

Σε ειδικότερες μελέτες, οι αφηγηματολόγοι θεωρούν την περιγραφή ως μια χρονική παύση· ενώ, δηλαδή, η αφήγηση τονίζει τη χρονική διάσταση των πραγμάτων, η περιγραφή αναστέλλει τη ροή του χρόνου, προκειμένου να παρατηρήσει το αντικείμενό της στο χώρο. Εξάλλου, ανάλογα με τη φύση του αντικειμένου και με τον τρόπο περιγραφής του, ο Γάλλος θεωρητικός Philippe Hamon διακρίνει τρία βασικά είδη περιγραφής:

α. την περιγραφή ως αποτέλεσμα όρασης (περιγραφή-θέαμα)
β. την περιγραφή ως αποτέλεσμα λόγου (περιγραφή-λόγος)
γ. την περιγραφή ως αποτέλεσμα πράξης (περιγραφή-πράξη)

Στο τελευταίο είδος, σύμφωνα πάντα με τον Hamon, οι χαρακτήρες εργάζονται οι ίδιοι πάνω στο αντικείμενο της περιγραφής, που σ' αυτή την περίπτωση συνδέεται με μια διαδοχή πράξεων ή ενεργειών, δραματοποιείται και εντάσσεται στην αφηγηματική — και, συνεπώς, στη χρονική — ροή.

Περικείμενα στοιχεία

Κάθε λογοτεχνικό έργο, ποιητικό ή πεζό, περιλαμβάνει καταρχήν τον κύριο κειμενικό κορμό, αυτόν που κυρίως μας απασχολεί στην ανάγνωση και στις αναλύσεις μας, και συνήθως μας έρχεται στο νου, όταν ακούμε τον όρο «κείμενο». Τα τελευταία χρόνια, όμως, οι μελετητές της λογοτεχνίας έχουν δείξει ξεχωριστό ενδιαφέρον και για μια σειρά στοιχείων που κατά κάποιο τρόπο συνοδεύουν τον κύριο κειμενικό κορμό, επιτελώντας διάφορες λειτουργίες, ανάλογα με την περίπτωση. Τα στοιχεία αυτά, γραμμένα άλλοτε απ' τον ίδιο το συγγραφέα τού κυρίως κειμένου κι άλλοτε από κάποιον άλλο, τα ονομάζουμε *περικείμενα στοιχεία*, ακριβώς επειδή βρίσκονται «περί το κείμενο», δηλαδή γύρω απ' το καθαυτό κείμενο. Πολλοί χρησιμοποιούν επίσης τον όρο *περικείμενο* στον οποίο συνήθως συμπεριλαμβάνονται τα εξής:

- οι κάθε είδους τίτλοι (π.χ. ο γενικός τίτλος του έργου, οι τίτλοι των διάφορων μερών ή κεφαλαίων, υπότιτλοι, μεσότιτλοι, πλαγιότιτλοι κτλ.)
- οι εισαγωγές
- οι πρόλογοι και οι επίλογοι
- οι αφιερώσεις
- τα μότο (βλ. λέξη)
- οι σημειώσεις, δηλαδή οι διευκρινιστικές πληροφορίες στο κάτω μέρος της σελίδας (υποσελίδιες) ή στο τέλος του βιβλίου
- η εικονογράφηση
- το οπισθόφυλλο, το μικρό δηλαδή κείμενο που διαβάζουμε συνήθως στο πίσω μέρος του εξωφύλλου και το οποίο έχει χαρακτήρα πληροφοριακό, διαφημιστικό κτλ.
- οι χρονοτοπικοί δείκτες, δηλαδή οι ενδείξεις που μας δίνουν πολλοί συγγραφείς σχετικά με το πού και πότε γράφτηκε το κυρίως κείμενο.

Στην ουσία, τα περικείμενα στοιχεία είναι ένα κείμενο ή μια σειρά κειμένων που συνοδεύει ένα άλλο κείμενο. Η μελέτη της στενής σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στα διαφορετικά αυτά είδη κειμένου, μπορεί να μας οδηγήσει σε πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και συμπεράσματα και να μας προσφέρει ένα πλήθος από χρήσιμες πληροφορίες: για παράδειγμα, στις περισσότερες περιπτώσεις, τα περικείμενα στοιχεία σχολιάζουν το κυρίως κείμενο, καθοδηγούν την ανάγνωση και την ερμηνεία του κτλ.

Ορισμένοι, για να μελετήσουν καλύτερα το ζήτημα των περικείμενων στοιχείων, κάνουν μια πιο λεπτή διάκριση ανάμεσα σε:

- *περικείμενα στοιχεία*, τα οποία συνοδεύουν το κυρίως κείμενο από κοντά, με την έννοια ότι εντάσσονται στον ίδιο τόμο μ' αυτό (είναι όσα αναφέραμε παραπάνω)
- *επικείμενα στοιχεία*, τα οποία έχουν μια πιο έμμεση σχέση με το κυρίως κείμενο και συνήθως δε βρίσκονται στον ίδιο τόμο μ'

αυτό (π.χ. ένα δελτίο τύπου, μια συνέντευξη του συγγραφέα σε κάποιο περιοδικό κτλ.).

Καθώς οι μελετητές άρχισαν να ασχολούνται με το «περικείμενο» μόλις τις τελευταίες δεκαετίες, τα στοιχεία που έχουμε σήμερα στα χέρια μας είναι ακόμη πολύ περιορισμένα. Τα μόνα περικείμενα στοιχεία που έχουν εξεταστεί σχετικά ικανοποιητικά, είναι ο *τίτλος*, καθώς και οι *πρόλογοι* που συναντάμε σε ορισμένα έργα πεζογραφίας.

[Η τιτλολογία, ο ιδιαίτερος δηλαδή κλάδος που μελετά τους τίτλους, έχει αναπτυχθεί κυρίως στο εξωτερικό, και πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία, θέτοντας ερωτήματα όπως τα παρακάτω:

- ποιος ακριβώς είναι ο ρόλος και η λειτουργία του τίτλου σε σχέση με το κυρίως κείμενο; (π.χ. απλώς το ονομάζει, το προβάλλει σαν ένα μέσο διαφημιστικό, δίνει κάποιες πληροφορίες για το περιεχόμενο του;)
- ο τίτλος πρέπει να θεωρηθεί εντός ή εκτός κυρίου κειμένου;
- τι ισχύει για τον υπότιτλο ή για τους υπόλοιπους ενδιάμεσους τίτλους;

Είναι γεγονός ότι, διαβάζοντας έναν τίτλο, μπορούμε αμέσως να κάνουμε ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις, ειδικά σε ό,τι αφορά τη σχέση του με το κυρίως κείμενο. Συγκεκριμένα, υπάρχουν τίτλοι:

- που δε μας δίνουν καμιά πληροφορία για το έργο το οποίο είμαστε έτοιμοι να διαβάσουμε ή απλά δε σημαίνουν απολύτως τίποτε και μόνον εκ των υστέρων, μετά δηλαδή την ανάγνωση του κυρίως κειμένου, μπορούμε να τους κατανοήσουμε (π.χ. «Παραλλάμα» του Δημοσθένη Βουτυρά, «Οκτάνα» του Ανδρέα Εμπειρίκου)
- που μας προϊδεάζουν για ό,τι πρόκειται να διαβάσουμε, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο (π.χ. «Μονόλογος ευαισθήτου» του Εμμανουήλ Ροΐδη, «Δυο μητέρες νομίζουν πως είναι μόνες στον κόσμο» του Νικηφόρου Βρεττάκου)
- που δίνουν την εντύπωση ότι μας προετοιμάζουν για την ανάγνωση αλλά στην ουσία μας παραπλανούν (π.χ. «Οι τρεις σωματοφύλακες» του Αλ. Δουμά, που στην ουσία είναι η ιστορία του τέταρτου)
- που αμφισβητούν τα καθιερωμένα και μας θέτουν σε σοβαρό προβληματισμό για να μπορέσουμε να τους εξηγήσουμε (π.χ. «Μυθιστόρημα» του Γ. Σεφέρη, που είναι ο τίτλος μιας ποιητικής συλλογής)
- που σχετίζονται έμμεσα με τη θεματική του έργου ή λειτουργούν συμβολικά (π.χ. «Η ζωή εν τάφω» του Στρ. Μυριβήλη, «Το πλατύ ποτάμι» του Γιάννη Μπεράτη)
- που επικεντρώνουν το ενδιαφέρον μας σε ένα συγκεκριμένο στοιχείο του έργου, το οποίο ίσως αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση του συνόλου (π.χ. «Τα χταποδάκια» του Μ. Καραγάτση)
- που επικεντρώνουν το ενδιαφέρον μας στον κεντρικό ήρωα ή σε κάποια ιδιότητα ή ενέργειά του (π.χ. «Αλέξης Ζορμπάς» του Νίκου Καζαντζάκη, «Ο συμβολαιογράφος» του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, «Η φόνισσα» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, «Ο Σιούλας ο ταμπάκος» του Δημήτρη Χατζή, η παραλογή «Του νεκρού αδελφού»).

Από την άλλη πλευρά, οι πρόλογοι, που κυρίως τους συναντάμε στα μυθιστορήματα, έχουν μελετηθεί λιγότερο αλλά παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον, καθώς είναι αρκετά συχνό φαινόμενο και στην ελληνική πεζογραφία, ιδίως του περασμένου αιώνα. Αξίζει να αναφέρουμε τους διδακτικούς προλόγους του Αδαμάντιου Κοραή, ή τους προλόγους με τους οποίους πολλοί συγγραφείς προσπαθούν να μας πείσουν ότι μας μεταφέρουν πραγματικά και όχι μυθοπλαστικά γεγονότα (π.χ. ο πρόλογος στη «Ζωή εν τάφω» του Στρ. Μυριβήλη). Γενικά, μπορούμε να θεωρήσουμε τον πρόλογο ως τέχνασμα του συγγραφέα· ωστόσο, είναι βέβαιο ότι μπορεί να μας προσφέρει πολλές πληροφορίες και βοηθητικά στοιχεία, να κατευθύνει την ανάγνωση του έργου, να δημιουργήσει προσδοκίες που στη συνέχεια δεν ικανοποιεί κτλ. Συνεπώς, όταν υπάρχει, είναι ένα στοιχείο που οφείλουμε να λάβουμε σοβαρά υπόψη και να προσπαθήσουμε να το εξηγήσουμε.]

Περιπέτεια

Στα λογοτεχνικά κείμενα (και ιδιαίτερα στην αρχαία τραγωδία) συμβαίνει συχνά το εξής: ο μύθος, καθώς εξελίσσεται, παίρνει ξαφνικά μια τροπή και μια κατεύθυνση τέτοια που λογικά δεν την περιμέναμε. Η κατάσταση π.χ. στην οποία βρίσκεται ένας τραγικός ήρωας, ξαφνικά αλλάζει και μεταστρέφεται στο αντίθετό της: ο ήρωας δηλαδή από την κατάσταση της ευτυχίας μεταπίπτει στη δυστυχία (ή και αντίστροφα). Αυτή η αιφνιδιαστική μεταβολή και μεταστροφή, που ο θεατής ή ο αναγνώστης κανονικά δεν την περίμενε, ονομάζεται *περιπέτεια*.

Η περιπέτεια, επειδή ακριβώς συμβαίνει αιφνιδιαστικά, προκαλεί στο θεατή ή τον αναγώστη ξάφνιασμα, έκπληξη ή και απορία. Τα στοιχεία αυτά προκαλούν με τη σειρά τους συναισθηματική διέγερση, ταραχή, αγωνία και κρατούν αδιάπτωτη την προσοχή και το ενδιαφέρον του θεατή ή αναγνώστη.

[Τον όρο *«περιπέτεια»* τον καθιέρωσε πρώτος ο Αριστοτέλης στο βιβλίο του *«Περί ποιητικής»*. Το έργο αυτό του Αριστοτέλη είναι η πρώτη μελέτη στον κόσμο που αναφέρεται σε θέματα της ποίησης και ειδικά της τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» του δίνει τον εξής ορισμό για την περιπέτεια: «ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή»(=η μεταβολή της δράσης στο αντίθετό της)].

Περσόνα

Ο όρος «περσόνα» προέρχεται από τα ιταλικά και στην κυριολεξία σημαίνει «πρόσωπο». Συνήθως, όμως, τον χρησιμοποιούμε για να δηλώσουμε ένα ορισμένο συγγραφικό τέχνασμα που έχει κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί από πολλούς δημιουργούς. Πράγματι, σε αρκετές περιπτώσεις, ένας λογοτέχνης, ποιητής ή πεζογράφος, προτιμά να καλύψει το συγγραφικό του «εγώ» πίσω από ένα προσωπείο, μία περσόνα, που στο συγεκριμένο έργο θα μιλάει αντί γι' αυτόν. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να επιτύχει πολλούς στόχους, ανάλογα με το είδος του έργου ή την εποχή: για παράδειγμα, μπορεί σε εποχές δύσκολες να αποκρύψει την ταυτότητά του, μπορεί να δημιουργήσει πολλά «ποιητικά εγώ» εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, ενώ στην πεζογραφία ειδικά μπορεί να παρουσιάσει το έργο του ως μαρτυρία και τα γεγονότα τα οποία αφηγείται ως αληθινά.

Το τέχνασμα της περσόνας χρησιμοποίησε αρκετά συχνά ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης, που δημιούργησε το Γ. Σ., το Στρατή Θαλασσινό και το Μαθιό Πασχάλη. Εξάλλου, στην πεζογραφία, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Στράτη Μυριβήλη, που στον πρόλογο του μυθιστόρηματός του *Η ζωή εν τάφω*, μας εξηγεί ότι όλο το έργο αποτελείται από επιστολές ενός στρατιώτη, τις οποίες ο ίδιος ο συγγραφέας ανακάλυψε σε κάποιο παλιό μπαούλο! Στην περίπτωση του Μυριβήλη, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και τον όρο «πλαστοπροσωπία», με την έννοια ότι ο συγγραφέας δημιουργεί ένα εντελώς πλαστό πρόσωπο, το οποίο στο έργο αναλαμβάνει τους ρόλους του αφηγητή αλλά και του πρωταγωνιστή, που υποτίθεται έζησε πραγματικά όλα τα γεγονότα που αφηγείται.

(Βλ. Συγγραφέας).

Πλοκή

Πολύ συχνά η έννοια της πλοκής συγχέεται με τον όρο δομή. Οι δύο όμως όροι δεν ταυτίζονται. Για να κατανοηθεί καλύτερα η έννοια της πλοκής στα λογοτεχνικά κείμενα, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τα εξής: ο μύθος (= το περιεχόμενο, η υπόθεση, η ιστορία, το «σενάριο» του λογοτεχνικού κειμένου) περιλαμβάνει γεγονότα, περιστατικά, επεισόδια, συγκρούσεις μεταξύ προσώπων κτλ. Όλα αυτά τα στοιχεία παρουσιάζονται, προβάλλονται, εξελίσσονται και διαπλέκονται μεταξύ τους με ορισμένη σειρά και με ορισμένο τρόπο. Τη σειρά με την οποία θα πα-

ρουσιασθούν τα γεγονότα, τη μεταξύ τους διαπλοκή και, γενικότερα, τον τρόπο που θα ακολουθήσει ο μύθος στη σταδιακή του εξέλιξη, όλα αυτά τα επιλέγει και τα καθορίζει ο δημιουργός του λογοτεχνικού κειμένου. Στόχος του είναι να δημιουργήσει μια «ιστορία», ένα λογοτεχνικό μύθο που να εξελίσσεται ομαλά, φυσικά και αβίαστα και, το κυριότερο, να κρατάει αδιάπτωτο το ενδιαφέρον και την προσοχή του αναγνώστη.

Σύμφωνα, λοιπόν, με όλα τα προαναφερόμενα, η έννοια της πλοκής στα λογοτεχνικά έργα και, κυρίως, στα αφηγηματικά, έχει το εξής νόημα: είναι ο τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός του λογοτεχνικού κειμένου οργανώνει και παρουσιάζει το αφηγηματικό του υλικό (=γεγονότα, περιστατικά, επεισόδια, συγκρούσεις) και προωθεί την εξέλιξη του μύθου. Οι όποιες, βέβαια, επιλογές του συγγραφέα αποβλέπουν σ' έναν, κυρίως, στόχο: να εκθέσει έτσι τα γεγονότα του μύθου, ώστε να προκαλείται συνεχώς το ενδιαφέρον του αναγώστη και να ερεθίζεται διαρκώς η αναγνωστική του προσοχή (πβ. λ.χ. την πλοκή που έχουν ορισμένα αξιόλογα αστυνομικά μυθιστορήματα, τα πολύ καλά περιπετειώδη κινηματογραφικά έργα και, κυρίως, τα κλασικά μυθιστορήματα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας). Πολλοί π.χ. συγγραφείς δεν παρουσιάζουν τα γεγονότα και τα περιστατικά του μύθου με τη σειρά που «συνέβησαν», στη χρονική τους δηλαδή αλληλουχία. Προτιμούν μια διαφορετική παρουσίαση, οργάνωση και διαπλοκή των γεγονότων, που δεν έχει σχέση με τη φυσική σειρά και τη χρονική ροή των πραγμάτων. Έτσι, ο Αλ. Παπαδιαμάντης λ.χ., στο διήγημά του *Πατέρα στο σπίτι*, δεν ξεκινά το μύθο ακολουθώντας τη χρονική σειρά των περιστατικών. Αρχίζει από το κέντρο του μύθου, από το γεγονός του μικρού παιδιού που ζητιανεύει λίγο λάδι στο παντοπωλείο της γειτονιάς (=in medias res, βλ. λέξη). Το περιστατικό αυτό αποτελεί την «καρδιά» του μύθου. Καθώς ο Παπαδιαμάντης το προβάλλει πρώτο στη σειρά, προκαλεί στον αναγνώστη *αφηγηματικό κενό*. Αυτό, ακριβώς, το «κενό» ερεθίζει το ενδιαφέρον και την προσοχή του αναγνώστη.

[Αν η δομή υποδηλώνει περισσότερο την εξωτερική αρχιτεκτονική του λογοτεχνικού κειμένου, η πλοκή ισοδυναμεί με την εσωτερική αρχιτεκτονική και την οργάνωση-εξέλιξη των περιστατικών του μύθου. Τα περιστατικά αυτά που συνθέτουν την αφηγηματική ύλη και συγκροτούν το λογοτεχνικό μύθο, προωθούνται σταδιακά. Έτσι, εξελίσσεται στην ουσία ο μύθος του λογοτεχνικού κειμένου. Ο εξελισσόμενος μύθος διέρχεται σταδιακά από τρία, κυρίως, διαδοχικά στάδια: το πρώτο είναι η δέση· το δεύτερο η κορύφωση και το τρίτο η λύση.]

(Βλ. Αφήγηση, Δομή, Ιστορία/πλοκή, Μύθος, Πυραμίδα του Freytag, Στοιχείο πλοκής, Χρόνος αφηγηματικός).

Ποιητική

Ο όρος «ποιητική» έχει μια ιστορία είκοσι πέντε περίπου αιώνων. Προέρχεται, βέβαια, από το ομότιτλο έργο του Αριστοτέλη, απ' όπου γρήγορα πέρασε ως δάνειο καταρχήν στα λατινικά και αργότερα σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Αν δεχθούμε τον όρο ως επίθετο, δεν έχουμε ιδιαίτερο πρόβλημα κατανόησης: χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει τη λέξη «τέχνη» (ποιητική τέχνη = η τέχνη της ποίησης). Στην ουσία, όμως, ήδη απ' την εποχή του Αριστοτέλη, πρόκειται για ένα ουσιαστικοποιημένο επίθετο, γεγονός που έχει προκαλέσει — και εξακολουθεί ίσως να προκαλεί — αρκετά προβλήματα σε ό,τι αφορά την ακριβή σημασία του.

Σε ό,τι αφορά την ιστορική πορεία όχι μόνο του όρου αλλά και της ίδιας της δραστηριότητας της ποιητικής, η σημασία του αριστοτελικού έργου είναι τεράστια: στην ουσία, οι βασικές κατευθύνσεις που έχει ακολουθήσει η ποιητική στη διάρκεια των αιώνων και μέχρι

την εποχή μας, καθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τον Αριστοτέλη· από την άποψη αυτή, ολόκληρη η ιστορία της ποιητικής είναι μια σειρά από συνεχείς προσπάθειες επανερμηνείας του αριστοτελικού κειμένου. Όπως έχει σωστά παρατηρηθεί, ενώ είναι γνωστό ότι παρόμοιοι προβληματισμοί με αυτούς του Αριστοτέλη αναπτύχθηκαν την ίδια περίπου εποχή — ή ίσως και παλαιότερα — και στην Ασία (π.χ. Κίνα, Ινδία), για τους ανθρώπους στη Δύση, οι απαρχές της ποιητικής συνδέονται άρρηκτα με την ελληνική αρχαιότητα και το μεγάλο φιλόσοφο και ερευνητή.

Ο ίδιος ο Αριστοτέλης, χρησιμοποιώντας τον όρο «ποιητική», φαίνεται ότι είχε κατά νου μια πραγματική θεωρία της ποίησης, με βάση τα δύο πιο σημαντικά είδη της εποχής, το έπος και την τραγωδία. Πιο συγκεκριμένα, τον ενδιέφερε η συστηματική διαπραγμάτευση της ποίησης και των ειδών της, η ανάλυση του ιδιαίτερου ποιητικού χαρακτήρα κάθε είδους, ο τρόπος με τον οποίο (πρέπει να) διαρθρώνεται ένα ποιητικό έργο, τα επιμέρους στοιχεία του και οτιδήποτε άλλο σχετικό με αυτά τα ζητήματα. Συνεπώς, ένας κλασικός ορισμός για την ποιητική θα ήταν να την ταυτίσουμε με τη μελέτη της φύσης του ποιητικού λόγου, με την τεχνική, την τέχνη και τη θεωρία της ποιητικής σύνθεσης. Πρόκειται, δηλαδή, για μια καθαρά θεωρητική ενασχόληση με τη λογοτεχνία.

Στους αιώνες που ακολουθούν, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Με την παρέμβαση των μεγάλων Λατίνων συγγραφέων και, κυρίως, του Οράτιου, η ποιητική μετατρέπεται σταδιακά σε μια σειρά κανόνων, τους οποίους οφείλει να λάβει πολύ σοβαρά υπόψη του κάθε ποιητής, αν θέλει να συνθέσει ένα πραγματικά αξιόλογο ποίημα. Φυσικά, κάθε ποιητής τείνει να αναγάγει σε κανόνα τις δικές του πρακτικές και προτιμήσεις και με τον τρόπο αυτό οδηγεί σε συγκεκριμένες ποιητικές τεχνοτροπίες. Αυτή η κανονιστική ποιητική, που έχει σαφώς περιοριστικό και ρυθμιστικό χαρακτήρα, θα κυριαρχήσει στους αιώνες που θα ακολουθήσουν.

Πράγματι, από τα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα και ως το 18ο αιώνα, γράφονται αναρίθμητες «ποιητικές». Πρόκειται, κυρίως, για πραγματείες, μέσα από τις οποίες γίνεται προσπάθεια να δοθεί μια «συνταγή», θα λέγαμε, για τη δημιουργία ενός καλού ποιήματος: οδηγίες για σύνθεση και στιχουργική, ειδολογικοί κανόνες, τεχνικές κτλ. Οι συγγραφείς που τους ακολουθούν, πιστεύουν, βέβαια, ότι γράφουν κατά το πρότυπο του Αριστοτέλη· στην ουσία, όμως, επηρεάζονται πολύ περισσότερο από τον Οράτιο.

Συνεπώς, μια δεύτερη έννοια του όρου «ποιητική», η οποία μάλιστα επικράτησε για αιώνες παρά τον περιοριστικό της χαρακτήρα, συμπίπτει με το σύνολο των αισθητικών αρχών που καθοδηγούν ένα συγγραφέα στο έργο του, καθώς και στις επιλογές του μέσα από ένα σύνολο δυνατοτήτων, για ζητήματα ειδολογικά, υφολογικά, θεματολογικά κτλ. Εξάλλου, διευρύνοντας κάπως το πεδίο της έννοιας αυτής, μπορούμε να μιλήσουμε για τις επιλογές μιας συγκεκριμένης σχολής, γενιάς ή περιόδου. Αυτό όμως που κυρίως έχει σημασία, είναι ότι για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, σχεδόν μέχρι τον 20ό αιώνα, αυτές οι επιλεγμένες αισθητικές αρχές διατυπώνονταν με χαρακτήρα προγραμματικό, περιοριστικό και ρυθμιστικό, ιδίως στην περίπτωση των λογοτεχνικών σχολών ή κινημάτων (π.χ. συμβολισμός, παρνασσισμός, υπερρεαλισμός κτλ.), για να ξεπεραστούν αργότερα απ' τους ίδιους τους δημιουργούς, μέσα από ποικίλες διεργασίες και συγκρούσεις. Σήμερα, βέβαια, έχει πλέον γίνει προφανές ότι η αυθεντική δημιουργική δραστηριότητα είναι αδύνατον να μπει σε καλούπια, υπακούγοντας σε προκαθορισμένους κανόνες· οι κριτικοί, λοιπόν, διατυπώνουν πλέον τις αρχές αυτές με χαρακτήρα περισσότερο περιγραφικό και διαπιστωτικό· έτσι, μιλάμε συχνά, μέχρι και σήμερα, για την ποιητική του τάδε ή του δείνα δημιουργού, για την ποιητική

μιας ολόκληρης γενιάς, σχολής ή εποχής. Εξάλλου, τις τελευταίες δεκαετίες βλέπουμε συχνά μελέτες για την ποιητική ενός υλικού στοιχείου ή μιας δομής που φαίνεται να γονιμοποιεί και να καθοδηγεί τη δημιουργική διαδικασία· ή για την ποιητική ενός συναισθήματος ή μιας κατάστασης που κυριαρχεί σε μια λογοτεχνική δημιουργία. Για παράδειγμα, έχουμε σήμερα μελέτες για την ποιητική του νερού, της φωτιάς, της μελαγχολίας κτλ.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όμως, ο όρος «ποιητική» αποκτά και μια πραγματικά νέα σημασία, καθώς πολύ γρήγορα καταλήγει να δηλώνει ένα γενικότερο προβληματισμό σχετικά με το λογοτεχνικό λόγο και την ισχύ του. Μάλιστα, αυτή η διεύρυνση της έννοιας συνοδεύεται και από επιστημονικές φιλοδοξίες. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται για να δηλωθεί ο επιστημονικός κλάδος που έχει ως αντικείμενό του τη λογοτεχνία στο σύνολό της και όχι μόνο την ποίηση. Πρόκειται, δηλαδή, για μιαν ανανεωμένη χρήση του αριστοτελικού όρου — αν και μπορούμε να υποθέσουμε ότι και ο ίδιος ο Αριστοτέλης αυτή περίπου τη σημασία είχε κατά νου, αφού στην εποχή του ποίηση και λογοτεχνία ουσιαστικά ταυτίζονταν.

Στη σύγχρονη, λοιπόν, έννοιά της, η «ποιητική» ουσιαστικά ταυτίζεται με τη «θεωρία της λογοτεχνίας». Θα μπορούσε να οριστεί ως η προσπάθεια να εντοπιστούν τα καθολικά χαρακτηριστικά που συγκροτούν τη λογοτεχνία και καθιστούν δυνατή την ύπαρξή της. Μ' αυτή την έννοια, η ποιητική είναι ένας θεωρητικός κλάδος, ο οποίος έχει ως στόχο του να επεξεργαστεί τα εργαλεία που θα επιτρέψουν την καλύτερη περιγραφή και ανάλυση του συνόλου των λογοτεχνικών έργων· να διατυπώσει, δηλαδή, κάποιους γενικούς νόμους, που είναι βέβαια περιορισμένοι σε αριθμό και βρίσκονται πίσω απ' την ποικιλία των έργων, επιτρέποντας την καλύτερη κατανόηση και ερμηνεία τους. Στο σημείο αυτό είναι, πιστεύουμε, εμφανείς οι επιστημονικές φιλοδοξίες της σύγχρονης ποιητικής, που αναφέραμε παραπάνω: αρκεί να σημειώσουμε ότι η επιστήμη στοχεύει πάντα στη διατύπωση των γενικών νόμων που καθιστούν δυνατή την κατανόηση και την ερμηνεία της ποικιλίας και των επιμέρους γεγονότων της εμπειρικής πραγματικότητας.

[Όπως έχει σωστά επισημανθεί, αυτό που κάνει την ποιητική να ξεχωρίζει από ορισμένες άλλες προσπάθειες επιστημονικής προσέγγισης του λογοτεχνικού φαινομένου, είναι το γεγονός ότι δεν αναζητά τους γενικούς αυτούς νόμους έξω από τη λογοτεχνία αλλά στο εσωτερικό της. Μπορούμε, μάλιστα, να θεωρήσουμε ότι έχει ένα διπλό στόχο: από τη μια πλευρά, να διακρίνει τη λογοτεχνία από τις άλλες τέχνες, οι οποίες χρησιμοποιούν διαφορετικό μέσο και όχι τη γλώσσα· και απ' την άλλη πλευρά, να διακρίνει τη γλωσσική παραγωγή με καλλιτεχνικούς ή αισθητικούς στόχους απ' τις άλλες χρήσεις της γλώσσας. Ειδικά σ' ό,τι αφορά το τελευταίο, η ποιητική οφείλει να απαντήσει στο ερώτημα γιατί ορισμένα γλωσσικά μηνύματα εκλαμβάνονται ως έργα τέχνης και άλλα όχι· μ' άλλα λόγια, να απαντήσει — στο αναπάντητο ουσιαστικά — ερώτημα τι είναι λογοτεχνία. Με αυτή την έννοια, κάθε μεμονωμένο κείμενο χρησιμοποιείται από το μελετητή απλά ως αφετηρία, προκειμένου να φτάσει σε μια γενική περιγραφή και ανάλυση των ιδιοτήτων του λογοτεχνικού λόγου. Συνεπώς, η ποιητική είναι ένας κλάδος που αλληλοσυμπληρώνεται με την ερμηνεία: κάθε θεωρητική προσέγγιση έχει ανάγκη τις εμπειρικές μελέτες που την τροφοδοτούν με πληροφορίες και τη γονιμοποιούν· αλλά και κάθε εμπειρική μελέτη έχει ανάγκη από ένα όσο το δυνατόν πιο γερό θεωρητικό υπόβαθρο.]

(Βλ. Κριτική).

Πολυσημία

Ο όρος «πολυσημία» χρησιμοποιείται καταρχήν στη γλωσσολογία, προκειμένου να χαρακτηρίσει το φαινόμενο κατά το οποίο η ίδια λέξη έχει περισσότερες από μία σημασίες. Για παράδειγμα, η λέξη «κόκορας»

μπορεί να σημαίνει «πετεινός» αλλά και «επικρουστήρας όπλου». Σε μια περίπτωση όπως αυτή, μόνο τα συμφραζόμενα μπορούν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε ποια σημασία πρέπει να επιλέξουμε.

Αν θέλουμε να είμαστε πιο ακριβείς, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι οι διάφορες σημασίες μιας πολύσημης λέξης, πρέπει κατά κάποιο τρόπο να συνδέονται μεταξύ τους: σημασιολογικά, ετυμολογικά, με κάποιου είδους ομοιότητα κτλ. Στο παραπάνω παράδειγμα, η σημασία της λέξης «κόκορας» περνά από τον πετεινό στον επικρουστήρα του όπλου, επειδή στην αρχική του μορφή ο επικρουστήρας έμοιαζε πράγματι ως προς το σχήμα με κόκορα. Το ίδιο ισχύει και για τη λέξη «γερανός», που μπορεί να σημαίνει είτε «μεγάλο αποδημητικό πτηνό» είτε «βοηθητικό μηχάνημα ανύψωσης»· κι αυτό γιατί ο βραχίονας ενός μηχανικού γερανού μοιάζει αρκετά με το ράμφος του πτηνού. Σε ένα άλλο, παράδειγμα, η λέξη «κάβος» μπορεί να σημαίνει «χοντρό σκοινί πλοίου» ή «απόκρημνο ακρωτήριο». Στην περίπτωση αυτή, η σύνδεση είναι κατά πάσα πιθανότητα ετυμολογική.

Δεν πρέπει να συγχέουμε το φαινόμενο της πολυσημίας με αυτό της ομωνυμίας, όπου έχουμε να κάνουμε με διαφορετικές λέξεις, που φυσικά έχουν διαφορετικές σημασίες και απλώς τυχαίνει να εμφανίζονται με την ίδια μορφή. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η διαφορά μεταξύ πολυσημίας και ομωνυμίας είναι εμφανής, αφού τα ομώνυμα δε συμπίπτουν μορφολογικά σε όλους τους τύπους, ενώ πολλές φορές μπορεί να είναι ομόηχα αλλά όχι και ομόγραφα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση των λέξεων «σκηνή» και «σκοινί», είναι προφανές ότι δεν πρόκειται για την ίδια λέξη, αφού η ορθογραφία είναι διαφορετική· επιπλέον, στις άλλες πτώσεις, χάνεται και η ηχητική ομοιότητα που θα μπορούσε να μας παραπλανήσει. Πρόκειται, λοιπόν, χωρίς αμφιβολία για δύο διαφορετικές λέξεις και όχι για μία λέξη με πολλές σημασίες.

Έχοντας υπόψη μας όλα αυτά, ας προσπαθήσουμε να μεταφέρουμε την έννοια της πολυσημίας από τη μεμονωμένη λέξη στο κείμενο. Μπορεί ένα κείμενο να είναι πολύσημο; Καταρχήν, θα πρέπει να πούμε ότι για ορισμένα είδη κειμένων, η ύπαρξη πολλών σημασιών θα ήταν ένα σοβαρό μειονέκτημα: για παράδειγμα, σε ένα επιστημονικό κείμενο, στόχος του συντάκτη είναι όλοι όσοι θα το διαβάσουν, να κατανοήσουν το ίδιο ακριβώς πράγμα· στόχος του, δηλαδή, είναι η *μονοσημία*. Ωστόσο, σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο, η πολυσημία είναι χωρίς αμφιβολία ένα από τα βασικά και επιδιωκόμενα χαρακτηριστικά.

Πράγματι, σήμερα, οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι κάθε έργο λογοτεχνικό επιδέχεται από τη φύση του περισσότερες από μία ερμηνείες, είναι δηλαδή ανοιχτό σε πολλές σημασίες και νοήματα· κι αυτό, γιατί αφενός είναι γραμμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να μην εξαντλείται εύκολα, αφετέρου βρίσκεται σε έναν αδιάκοπο διάλογο με τον αναγνώστη, τη γλώσσα, τα άλλα έργα κτλ. Από την άποψη αυτή, η έννοια της πολυσημίας συνδέεται άμεσα με τις λεγόμενες θεωρίες της ανάγνωσης.

(Βλ. Αμφισημία, Ανάγνωση, Αναγνώστης)

Προϊδεασμός

Ο προϊδεασμός εύκολα συγχέεται με την προοικονομία. Οι δύο όμως όροι δεν ταυτίζονται ούτε και συγγενεύουν. Ο προϊδεασμός δεν προετοιμάζει τον αναγνώστη για μελλοντικές σκηνές ούτε και προ-ρυθμίζει επόμενες λεπτομέρειες και γεγονότα του λογοτεχνικού μύθου. Απλώς στη διάρκεια και στη ροή μιας αφήγησης συμβαίνει συχνά το εξής: ο αφηγητής μάς δίνει μια γενική ιδέα, κάπως αόριστη βέβαια, για κάτι που πρόκειται να συμβεί μετά.

Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στην προοικονομία και τον προϊδεασμό είναι η εξής: η προοικονομία σχετίζεται πιο πολύ με την

πλοκή του μύθου και των γεγονότων. Με την προοικονομία ένα μελλοντικό γεγονός του μύθου προετοιμάζεται κατάλληλα, για να το δεχθεί ο αναγνώστης ως κάτι το απόλυτα λογικό και φυσικό. Αντίθετα, με τον προϊδεασμό παίρνουμε μια μικρή υποψία, ένα είδος πρόγευσης και διαμορφώνουμε μια πρώτη γενική και αόριστη ιδέα για κάτι που θα συμβεί σε επόμενες στιγμές και στη μετέπειτα εξέλιξη του μύθου.

(Βλ. Προοικονομία)

Προοικονομία

Στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, υπάρχει η εξής σκηνή. Η Ιφιγένεια, η ηρωίδα της τραγωδίας, πρόκειται να αναχωρήσει για την Αυλίδα. Υποτίθεται ότι θα παντρευτεί τον Αχιλλέα. Την ώρα του αποχαιρετισμού δε σήκωσε στα χέρια της το μικρό Ορέστη — πίστευε ότι θα γύριζε ξανά στο Άργος.

Αυτή η φαινομενικά ασήμαντη λεπτομέρεια έχει ιδιαίτερη σημασία και ειδικό βάρος για όσα πρόκειται να συμβούν: προετοιμάζει το θεατή κατάλληλα για τη μελλοντική σκηνή της αναγνώρισης. Συγκεκριμένα, όταν τα δυο αδέλφια θα ανταμώσουν στην Ταυρίδα, δε θα αναγνωρίζει ο ένας τον άλλο. Αυτό όμως το γεγονός δε μας ξαφνιάζει ούτε μας κάνει να απορούμε. Ο τραγικός ποιητής μάς έχει προετοιμάσει με την προαναφερόμενη σκηνή του αποχαιρετισμού. Σ' αυτή τη σκηνή, ο Ορέστης ήταν ακόμη νήπιο. Και έτσι, είναι πολύ φυσικό τα δυο αδέλφια, όταν ανταμώνουν στην Ταυρίδα, να μη γνωρίζονται μεταξύ τους.

Το παράδειγμα αυτό μας διευκολύνει να καταλάβουμε την έννοια της προοικονομίας και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί στα λογοτεχνικά κείμενα. Συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε ότι η προοικονομία προετοιμάζει κατάλληλα το θεατή ή τον αναγνώστη για κάτι που πρόκειται να συμβεί ή να ακολουθήσει στη μελλοντική πορεία και εξέλιξη του μύθου. Ουσιαστικά, δηλαδή, η προοικονομία είναι ένας τρόπος να προ-ρυθμίζονται και να διευθετούνται από τα πριν μελλοντικές σκηνές και γεγονότα που θα ακολουθήσουν μέσα στη διαρκή ροή μιας αφήγησης. Αυτή η προ-ρύθμιση προετοιμάζει τον αναγνώστη να δεχθεί αργότερα κάτι και να το βιώσει ως απόλυτα φυσικό και λογικό.

(Βλ. Προϊδεασμός)

Προσωποποίηση

Πολύ συχνά, σε διάφορα λογοτεχνικά κείμενα, πεζά ή ποιητικά, έχουμε παρατηρήσει το εξής: άψυχα στοιχεία τς φύσης (δέντρα, ποτάμια, βουνά κτλ.) αποκτούν ιδιότητες και συμπεριφορές που ανήκουν αποκλειστικά στον άνθρωπο: έχουν ανθρώπινη φωνή και μιλούν, κλαίνε, μαλώνουν, θυμώνουν, συναισθάνονται και γενικά συμπεριφέρονται όπως ακριβώς ο άνθρωπος.

π.χ.– *κλαίνε τα μαύρα τα βουνά, παρηγοριά δεν έχουν*
– *ο Όλυμπος κι ο Κίσσαβος τα δυο βουνά μαλώνουν*

Άλλοτε πάλι σε μιαν αφηρημένη έννοια (π.χ. ελευθερία, δικαιοσύνη, πόλεμος, έρωτας, θάνατος κτλ.) αποδίδονται, όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα, ιδιότητες καθαρά ανθρώπινες. Ο Δ. Σολωμός π.χ. παρουσιάζει την ιδέα της Ελευθερίας ως μια ρωμαλέα γυναικεία μορφή:

Σε γνωρίζω από την κόψη
του σπαθιού την τρομερή,
σε γνωρίζω από την όψη
που με βία μετράει τη γη.

Τρίτη περίπτωση είναι εκείνη που σε διάφορα ζώα (συνήθως πουλιά) αποδίδονται και πάλι ανθρώπινες ιδιότητες και συμπεριφορές:

π.χ. – *Και το πουλί παράκουσε κι αλλιώς*
επήγε κι είπε·
«Γοργά ντυθείς, γοργά 'λλαχτείς, γοργά να
πας το γιόμα»

Εξάλλου, σε όλα τα παραμύθια και τους λαϊκούς μύθους, τα διάφορα ζώα συμπεριφέρονται όπως ακριβώς ο άνθρωπος. Το ίδιο παρατηρούμε και στους «Μύθους» του Αισώπου.

Σε όλα τα προαναφερόμενα παραδείγματα παρατηρούμε και διαπιστώνουμε ένα κοινό στοιχείο: σε άψυχα στοιχεία της φύσης, σε αφηρημένες έννοιες και σε ζώα αποδίδονται ανθρώπινες ιδιότητες και συμπεριφορές. Αυτή, ακριβώς, την παρουσίαση και τη «μετατροπή» των άψυχων, των αφηρημένων εννοιών και των διάφορων ζώων σε πρόσωπα, την ονομάζουμε και τη χαρακτηρίζουμε ως *προσωποποίηση*.

Οι προσωποποιήσεις που λειτουργούν μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα, προσδίδουν σ' αυτά ζωντάνια και παραστατικότητα και καθιστούν τη λογοτεχνική γραφή ιδιαίτερα και έντονα δραστική. Αυτό φαίνεται καθαρά στο παρακάτω σύντομο απόσπασμα από το *Τοπίο* του Στρ. Μυριβήλη (Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α΄ Λυκείου):

«...Ο ύπνος κάθισε πάνω σε όλα. Βαρύς, ακίνητος, σαν αρρώστια που ναρκώνει και μαραζώνει. Οι πιπεριές, οι οξυές αποκοιμήθηκαν όρθιες, ριζωμένες ισόβια μέσα στη γη, δεμένες με τα καταχθόνια παλαμάρια της ρίζας τους. Σαν τις πήρε ο ύπνος, η ταραχή που άφησε μέσα στην κόμη τους το βίαιο πέρασμα του τρένου, ανασάλεψε στη μνήμη τους κι έγινε όνειρο. Τα δέντρα ονειρεύτηκαν πως η γη ξαμόλυσε τα δεσμά τους. Ανασάλεψαν, λέει, οι φυλλωσιές τους, έγιναν πλατιές φτερούγες γεμάτες δύναμη και θέληση...»

Προφορική λογοτεχνία

Ο όρος «προφορική λογοτεχνία» χρησιμοποιείται σήμερα διεθνώς για να δηλώσει τις λογοτεχνικές δημιουργίες των πολιτισμών που δε γνωρίζουν ή δε χρησιμοποιούν συστηματικά τη γραφή. Τέτοιες δημιουργίες μπορούμε να θεωρήσουμε τα παραμύθια, τις παροιμίες και τα κάθε είδους τραγούδια και ποιήματα, που πριν καταγραφούν απαγγέλλονταν ή τραγουδιούνταν στο κοινό και περνούσαν από γενιά σε γενιά με τη λεγόμενη προφορική παράδοση.

Ως έννοια, η προφορική λογοτεχνία έγινε ευρύτερα αποδεκτή σχετικά πρόσφατα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο σύγχρονος πολιτισμός ανήκει εδώ και αρκετούς αιώνες στη σφαίρα του γραπτού λόγου και όλοι μας σήμερα, ειδικά στο δυτικό κόσμο, συνδέουμε σχεδόν αυτόματα και ασυναίσθητα, τη λογοτεχνία με το γραπτό λόγο. Άλλωστε, στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες, ο όρος «λογοτεχνία» (literature, littérature, literatur, literatura κτλ.). συνδέεται ετυμολογικά με τη λέξη «γράμματα» (το λατινικό litterae). Συνεπώς, για τους περισσότερους σύγχρονους ανθρώπους, ακόμη και για κάποιους μελετητές, ο όρος προφορική λογοτεχνία μοιάζει να εμπεριέχει μιαν αντίφαση.

Η αισθητική και λογοτεχνική αξία της προφορικής λογοτεχνίας συχνά αμφισβητείται. Ωστόσο, μια τέτοια κρίση είναι χωρίς αμφιβολία επιπόλαιη. Σήμερα, υπάρχουν μελέτες που έχουν αποδείξει ότι οι επώνυμοι δημιουργοί της «γραπτής» λογοτεχνίας αντλούν σε αρκετές περιπτώσεις σημαντικά στοιχεία από τους θησαυρούς της προφορικής λογοτεχνίας και ότι ορισμένα σημαντικά έργα, όπως π.χ. τα ομηρικά έπη, το έπος του Διγενή Ακρίτα, οι μεσαιωνικές μπαλάντες στην Ευρώπη, τα δημοτικά τραγούδια κτλ., είχαν μια μακραίωνη προφορική ζωή πριν καταγραφούν. Απλώς, αυτό που δεν πρέπει να ξεχνάμε όταν μιλάμε για προφορική λογοτεχνία είναι ότι

πρόκειται για έργα που δεν έχουν δημιουργηθεί για να διαβαστούν, δεν προορίζονται για ανάγνωση· θα πρέπει, λοιπόν, να αξιολογηθούν με κριτήρια διαφορετικά.

Σήμερα, θεωρείται πλέον αποδεδειγμένο ότι όλοι οι πολιτισμοί κι όλες οι κοινωνίες παρήγαγαν προφορική λογοτεχνία πριν από την επινόηση της γραφής. Επρόκειτο για μια λογοτεχνία κυρίως λειτουργικής φύσεως, η οποία συνόδευε τις πιο σημαντικές στιγμές της ανθρώπινης ζωής: για παράδειγμα, υπήρχαν τραγούδια και χοροί για τους ερωτευμένους και το γάμο, για τη γέννηση, τα πρώτα βήματα των παιδιών, για το θάνατο κτλ.· επίσης, υπήρχαν θρύλοι και γενεαλογικοί μύθοι που χρησίμευαν στην εξασφάλιση ή την ενδυνάμωση της κοινωνικής συνοχής, μύθοι με στόχο να εξηγήσουν την ύπαρξη και τη λειτουργία του κόσμου, παραμύθια με ζώα, μαγείες και ήρωες που πρότειναν ή αμφισβητούσαν συγκεκριμένα κοινωνικά μοντέλα, παροιμίες που συμπύκνωναν τη σοφία της κοινωνίας κτλ.

Σε ό,τι αφορά τα γνωρίσματα της προφορικής λογοτεχνίας, τον πλέον σημαντικό ρόλο παίζει το γεγονός ότι πρόκειται για έργα που καλλιτέχνες και κοινό πρέπει να μπορούν να τα θυμούνται από μνήμης και να τα μεταδίδουν από γενιά σε γενιά. Συγκεκριμένα, η προφορική λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από απλούστερη σύνταξη, η οποία ευνοεί την παρατακτική σύνδεση και όχι τις δευτερεύουσες προτάσεις, καθώς κι από μια ολόκληρη σειρά μηχανισμών που έχουν ως στόχο να υποβοηθούν τη μνήμη. Τέτοιοι μηχανισμοί είναι οι κάθε είδους επαναλήψεις, οι στερεότυποι στίχοι, φράσεις, εκφράσεις ή λέξεις, τα μετρικά σχήματα στην ποίηση, η τυποποιημένη χρήση των σχημάτων λόγου (π.χ. της μεταφοράς ή της παρομοίωσης) κτλ. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι στην προφορική λογοτεχνία, καλλιτέχνες και κοινό δεν επιζητούν την πρωτοτυπία αλλά την επανάληψη του ήδη γνωστού ή, έστω, την παραλλαγή του, μέσα όμως σε πολύ στενά πλαίσια. Το χαρακτηριστικό αυτό μας οδηγεί σε μια λογοτεχνία η οποία βασίζεται σε πλήθος στερεότυπα και συμβάσεις και με βάση τα σημερινά κριτήρια είναι πιθανό να αξιολογηθεί αρνητικά (χαρακτηριστικά παραδείγματα για όλα τα παραπάνω γνωρίσματα είναι, βέβαια, τα ομηρικά έπη και τα δημοτικά τραγούδια).

Ένα άλλο ιδιαίτερο γνώρισμα της προφορικής λογοτεχνίας είναι ότι δεν αποτελείται μόνο από στοιχεία γλωσσικά ή λεκτικά αλλά περιλαμβάνει και τα λεγόμενα παραγλωσσικά στοιχεία, όπως όλες οι μορφές προφορικού λόγου· εννοούμε δηλαδή τις χειρονομίες και τους μορφασμούς του αφηγητή ή του τραγουδιστή, τον επιτονισμό των φράσεων, το χρωματισμό της φωνής, τους δισταγμούς, τα χάσματα και τις σιωπές, και γενικά όλα τα μη λεκτικά στοιχεία της «εκτέλεσης» του έργου, τα οποία έχουν βέβαια την ιδιαίτερη σημασία τους. Από την άποψη αυτή, κανένα γραπτό κείμενο δεν αποτελεί απλή μεταγραφή του προφορικού λόγου, ακριβώς επειδή δεν μπορεί να τον αποδώσει πλήρως.

Τέλος, ιδιαίτερα σημαντικό είναι και το ότι τα έργα της προφορικής λογοτεχνίας δεν αποκτούν ποτέ μια σταθερή, παγιωμένη και οριστική μορφή. Καθώς μεταδίδονται από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη, από περιοχή σε περιοχή και από γενιά σε γενιά, υπάρχουν στοιχεία που χάνονται επειδή ξεχνιούνται ή επειδή δεν υπηρετούν πλέον τον αρχικό τους σκοπό, άλλα που προστίθενται από τους αυτοσχεδιασμούς των «εκτελεστών» ή για να εκφράσουν μια νέα κατάσταση, άλλα που αναπτύσσονται σε διάφορες παραλλαγές ανάλογα με την περιοχή, την εποχή ή το κοινό κτλ. Το γεγονός αυτό έχει δύο σοβαρές συνέπειες: καταρχήν, σε ό,τι αφορά εμάς σήμερα, αντιμετωπίζουμε πολύ μεγάλα προβλήματα στη μελέτη της προφορικής λογοτεχνίας· έπειτα, σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του έργου απ' το κοινό της εποχής του, είναι προφανές ότι επρόκειτο για ένα ακροατήριο που δεν ενδιαφερόταν να

ακούσει το έργο στην ολότητά του ή με μια δεδομένη σειρά, όπως συμβαίνει σήμερα με τα βιβλία και το αναγνωστικό κοινό. Το ακροατήριο της προφορικής λογοτεχνίας μπορούσε να αρκεστεί σ' ένα ωραίο απόσπασμα, μια παραλλαγή ενός θέματος ή ακόμη και σε μερικούς στίχους.

Έπειτα απ' όλα αυτά, είναι φανερό ότι η χρησιμοποίηση του όρου «κείμενο» ως προς την προφορική λογοτεχνία γίνεται πάντοτε καταχρηστικά, κυρίως επειδή έχουμε κατά νου συγκεκριμένα έργα, όπως έχουν καταγραφεί σε μεταγενέστερη εποχή. Για το ίδιο λόγο, άλλωστε, δεν μπορούμε να μιλάμε για συγκεκριμένους και επώνυμους δημιουργούς στο χώρο της προφορικής λογοτεχνίας, αλλά μόνο για ανώνυμους καλλιτέχνες, με την ευρεία έννοια του όρου· δηλαδή για ανθρώπους που μπορούσαν να απαγγείλουν χιλιάδες στίχους, να τραγουδήσουν και να αφηγηθούν, να αυτοσχεδιάσουν αν υπήρχε ανάγκη, και φυσικά να μεταδώσουν στην επόμενη γενιά τις γνώσεις και τις τεχνικές τους. Ανάλογα με την κοινωνία και την εποχή για την οποία μιλάμε, θα τους ονομάσουμε αοιδούς, ραψωδούς, βάρδους, τροβαδούρους κτλ.· και θα πρέπει να θυμόμαστε ότι οι άνθρωποι αυτοί έχαιραν πάντοτε ξεχωριστής εκτίμησης και θεωρούνταν ότι έχουν μια ιδιαίτερη επικοινωνία με το θείο — ίσως διότι κατά κάποιο τρόπο αντιπροσώπευαν τη συλλογική μνήμη και σοφία της κοινότητας.

[Σύμφωνα με τη σύγχρονη θεωρία, η προφορική λογοτεχνία συνδέεται ως έννοια με δύο πολύ ευρύτερες έννοιες, την προφορική παράδοση και την προφορικότητα (orality). Με τον όρο «προφορική παράδοση», δηλώνουμε το τμήμα εκείνο της πολιτισμικής κληρονομιάς μιας κοινωνίας, που μεταδίδεται χωρίς τη βοήθεια της γραφής, και μέρος του οποίου αποτελεί βέβαια η προφορική λογοτεχνία. Ακόμη και στις κοινωνίες ή στους πολιτισμούς που έχουν αναπτύξει τη γραφή, προφορική παράδοση υπάρχει — απλά δεν παίζει σημαντικό ρόλο. Όταν, όμως, έχουμε να κάνουμε με κοινωνίες ή πολιτισμούς που δεν έχουν επινοήσει τη γραφή, τότε η προφορική παράδοση, δηλαδή ο προφορικός λόγος σε συνδυασμό με τη μνήμη, είναι ο μόνος τρόπος για να δημιουργηθεί και να μεταδοθεί η πολιτιστική κληρονομιά. Στην περίπτωση αυτή, μιλάμε για «προφορικότητα»: πρόκειται για μια κατάσταση την οποία συναντάμε στους λεγόμενους προφορικούς πολιτισμούς, δηλαδή σε πολιτισμούς που είτε δεν έχουν επηρεαστεί καθόλου απ' τη γραφή είτε έχουν επηρεαστεί πολύ περιθωριακά και, συνεπώς, η ομιλία και η ακοή είναι το μόνο ή το βασικό κανάλι, μέσα απ' το οποίο λαμβάνει χώρα η γλωσσική επικοινωνία. Όπως έχει αποδειχθεί από την έρευνα, οι περισσότερες γλώσσες πάνω στη γη — τόσο ιστορικά όσο και στην εποχή μας — χρησιμοποιούνται μόνο προφορικά, ενώ μόνο το 3% φαίνεται να έχουν αναπτύξει κάποια μορφή λογοτεχνίας, ακόμη κι αν δεχθούμε τον όρο αυτό στην ευρύτερη δυνατή σημασία του!

Ο μεγάλος κίνδυνος της προφορικότητας γίνεται εύκολα αντιληπτός: τόσο οι άνθρωποι όσο και οι πολιτισμοί είναι θνητοί· και χωρίς γραπτά ίχνη, οι θησαυροί της ανθρωπότητας χάνονται για πάντα. Βέβαια, με την επινόηση και την εξάπλωση της γραφής, η προφορική παράδοση περνά σε δεύτερη μοίρα και ο κίνδυνος αυτός ως ένα βαθμό ξεπερνιέται, καθώς αρκετοί πολιτισμοί και κοινωνίες οδηγούνται σε μια νέα κατάσταση, που στη γλώσσα μας έχει αποδοθεί ως «γραπτότητα» ή «εγγραμματοσύνη» (literacy).

Με τους όρους αυτούς περιγράφουμε την κατάσταση μιας κοινωνίας ή ενός πολιτισμού, όπου η γλωσσική επικοινωνία διεκπεραιώνεται μέσα από δύο παράλληλα κανάλια: της ομιλίας-ακοής και της γραφής-ανάγνωσης, με το δεύτερο να υποστηρίζεται από όλες τις σύγχρονες τεχνικές αποθήκευσης, αναπαραγωγής και μετάδοσης, οι οποίες εξελίσσονται διαρκώς.

Προφορικότητα και γραπτότητα δε συνιστούν δύο ακριβώς αντίθετες καταστάσεις· διότι η πρώτη μπορεί να υπάρξει χωρίς τη δεύτερη (άλλωστε, αυτή ήταν η κατάσταση για χιλιετίες), ενώ το αντίθε-

το δεν είναι δυνατόν να συμβεί. Επιπλέον, πρόκειται ουσιαστικά για δυο ξεχωριστές ικανότητες, που αποκτώνται με εντελώς διαφορετικό τρόπο: η ικανότητα της επικοινωνίας με τον προφορικό λόγο είναι αποτέλεσμα μιας φυσικής, θα λέγαμε, διαδικασίας, η οποία δεν προϋποθέτει κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια ή διδασκαλία, εκτός βέβαια από συγκεκριμένες παθολογικές περιπτώσεις· αντιθέτως, η ικανότητα να γράφει και να διαβάζει κανείς, να πάψει δηλαδή να είναι αναλφάβητος, μπορεί να αποκτηθεί μόνο μέσα από μια συστηματική διαδικασία εκμάθησης, η οποία στις μέρες μας ταυτίζεται με το σχολείο και την εκπαίδευση.

Ξεκινώντας από τέτοιου είδους αντιθέσεις αλλά και από τις διαφορές που είδαμε παραπάνω ανάμεσα στην προφορική και τη γραπτή λογοτεχνία, ορισμένοι θεωρητικοί έχουν διατυπώσει την άποψη ότι οι άνθρωποι οι οποίοι συμμετέχουν σε έναν προφορικό πολιτισμό αναπτύσσουν εκ των πραγμάτων διαφορετικό τρόπο σκέψης από εκείνους που ο πολιτισμός τους στρέφεται κυρίως προς το γραπτό λόγο.

Η θέση αυτή προϋποθέτει αρκετή συζήτηση. Πρώτα απ' όλα, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι οι υποστηρικτές της είναι όλοι εκπρόσωποι ενός γραπτού πολιτισμού: του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού. Θα ήταν καλό, λοιπόν, να ξεκαθαρίσουμε ότι ο χαρακτηρισμός «διαφορετικός» δε σημαίνει απαραίτητα και κατώτερος τρόπος σκέψης· και το αναφέρουμε αυτό, διότι υπάρχει γενικά η τάση οι ίδιες οι γραπτές κοινωνίες να θεωρούν ότι βρίσκονται σε υψηλότερο πολιτισμικό επίπεδο από κάθε άποψη, πράγμα που σίγουρα δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί. Κατά τα άλλα, είναι γεγονός ότι ο προφορικός λόγος οδηγεί σε απλούστερες μορφές σκέψης και έκφρασης, παραμένοντας πιο κοντά στο συγκεκριμένο και χωρίς να μπορεί να αποστασιοποιηθεί από τα πράγματα· απ' την άλλη πλευρά, το γεγονός ότι η γραφή προσφέρει μια σταθερή οντότητα στο λόγο και σε μεγάλο βαθμό τον απαλλάσσει από τις συνεχείς μεταβολές, δημιουργεί μια νέα σχέση του ατόμου με τη γλώσσα και οδηγεί σε ένα τρόπο σκέψης πιο περίπλοκο, αναλυτικό και αφηρημένο, που αναζητά την ακρίβεια και την αντικειμενικότητα και είναι γεμάτος με μακροσκελείς συλλογισμούς, λογικά επιχειρήματα και παρεκκλίσεις, ενώ κατά κάποιο τρόπο ενθαρρύνει τη διαφωνία και την έκφραση του διαφορετικού και του καινούριου σε σχέση με το υπάρχον. Από την άποψη αυτή, μάλιστα, ο γραπτός λόγος θα μπορούσε να θεωρηθεί πιο πρωτοποριακός και καινοτόμος από τον προφορικό. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, υποστηρίζουν αρκετοί, ότι στην αρχαία Ελλάδα, η γέννηση της λογικής σκέψης συμπίπτει χονδρικά με την επινόηση και τη χρήση του αλφαβήτου· όπως και το 13ο αιώνα, στον ευρωπαϊκό χώρο, το πέρασμα από τις έμμετρες μυθιστορίες στον πεζό αφηγηματικό λόγο δείχνει να συνδέεται με το πέρασμα από τον προφορικό λόγο στη γραφή.

Από τη στιγμή που σε πολλές κοινωνίες προφορικότητα και γραπτός λόγος αρχίζουν να συνυπάρχουν, έστω κι αν ο δεύτερος σταδιακά κυριαρχεί, είναι πιθανό να συμβεί το εξής: με το πέρασμα του χρόνου, η προφορική παράδοση να συνδεθεί με τα απαίδευτα και αναλφάβητα λαϊκά στρώματα, με τελικό αποτέλεσμα να ταυτιστεί το προφορικό με το λαϊκό και το γραπτό με το λόγιο. Ειδικά η χώρα μας και η νεοελληνική λογοτεχνία έχει πικρή πείρα από αυτό το διχασμό, που εκφράστηκε κυρίως στο επίπεδο της γλώσσας και επιλύθηκε οριστικά μόλις πριν από μερικές δεκαετίες. Πέρα, όμως, από το συγκεκριμένο παράδειγμα, η εξίσωση του λαϊκού πολιτισμού με την προφορικότητα δεν είναι βέβαιο ότι μπορεί να επαληθευθεί σε όλες τις περιπτώσεις.

Ειδικά στις σύγχρονες κοινωνίες, άλλωστε, τα ζητήματα που τίθενται είναι σαφώς πιο περίπλοκα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ με μια πρώτη ματιά ο γραπτός λόγος φαίνεται να κυριαρχεί ολοκληρωτικά σήμερα, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε το ρόλο που εξακολουθεί να παίζει ο προφορικός, έστω και με τρόπο έμμεσο. Πρώτα απ' όλα, στη διάρκεια του αιώνα μας παρατηρούμε ότι οι λογοτέχνες επιδιώκουν να προσεγγίσουν μια πιο αυθεντική γραφή, πιο κοντά στη σκέψη και τον προφορικό λόγο, αναπτύσσοντας τεχνικές όπως ο εσωτερικός μονόλογος, η αυτόματη γραφή κτλ. Επιπλέον, θεωρητι-

κοί και μελετητές έχουν καταδείξει ότι η γραπτή λογοτεχνία ακολουθεί συχνά τρόπους σύνθεσης που δε διαφέρουν πολύ από εκείνους της προφορικής. Γι' αυτό και υπάρχει η άποψη ότι όσο καλύτερα κατανοήσουμε τους προφορικούς πολιτισμούς (παλαιότερους ή νεότερους), τόσο καλύτερα θα καταλάβουμε τη λογοτεχνία — και ειδικότερα την ποίηση — όχι μόνο του μακρινού παρελθόντος αλλά και του παρόντος. Σε πολλές χώρες, εξάλλου, παρατηρείται ένα έντονο ενδιαφέρον για μορφές της προφορικής λογοτεχνίας, όπως το παραμύθι, τα δημοτικά τραγούδια, τις παροιμίες κτλ. Οι προσπάθειες συλλογής και καταγραφής υλικού που είχαν ξεκινήσει απ' τον περασμένο αιώνα, συνεχίζονται και σήμερα, και μάλιστα με τρόπο σαφώς πιο προσεκτικό και επιστημονικό.

Ένα τελευταίο στοιχείο που χαρακτηρίζει τη σχέση μεταξύ γραπτού και προφορικού λόγου στη σύγχρονη εποχή, είναι η εκδίκηση, θα λέγαμε, του δεύτερου μέσα απ' την καταλυτική παρουσία των μέσων μαζικής ενημέρωσης και ειδικά των ηλεκτρονικών. Εκ πρώτης όψεως, είναι αλήθεια ότι η κυριαρχία των Μ.Μ.Ε. απειλεί ό,τι παραπάνω ορίσαμε ως προφορικότητα — έστω και για τον απλούστατο λόγο ότι επιβάλλει μια ομοιομορφία τόσο στο λόγο όσο και στον τρόπο σκέψης. Αν όμως αναλύσουμε βαθύτερα την πραγματικότητα των Μ.Μ.Ε., θα διαπιστώσουμε ότι με τη χρησιμοποίηση μέσων και συστημάτων όπως το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, οι ηχογραφήσεις, οι υπολογιστές κτλ., έχουμε ήδη περάσει σε μια «δεύτερη προφορικότητα», δηλαδή σε μια φάση που απαιτεί από όλους μας νέες και ειδικότερες ικανότητες κατανόησης και επικοινωνίας, οι οποίες θα είναι απαραίτητες για να ζήσουμε στις μελλοντικές κοινωνίες της πληροφορίας. Όσοι δε θα έχουν αυτές τις ικανότητες, είναι πολύ πιθανό ότι θα ζουν στο περιθώριο, ακριβώς όπως οι σημερινοί αναλφάβητοι. Ας μην ξεχνάμε ότι η γραπτότητα ήταν πάντα ένα σύνολο ικανοτήτων, συμβάσεων κι εφαρμογών ιστορικά και κοινωνικά διαμορφωμένο και πολύ άνισα κατανεμημένο.]

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Μπαλάντα, Παραλογή, Στερεότυπο, Σύμβαση)

Πυραμίδα του Freytag

Με τον όρο «πυραμίδα του Freytag» έχει μείνει γνωστό στην ιστορία της κριτικής το πυραμιδοειδές διάγραμμα που πρότεινε στα 1863 ο Γερμανός συγγραφέας και κριτικός Gustav Freytag, προκειμένου να αναπαραστήσει σχηματικά τα βασικά σημεία της πλοκής ενός σωστού και καλογραμμένου θεατρικού έργου, σύμφωνα βέβαια με τα κριτήρια της εποχής (ο Freytag είχε κυρίως κατά νου μια κλασική ή κλασικίζουσα τραγωδία σε πέντε πράξεις).

Προτού όμως φτάσουμε στο ίδιο το διάγραμμα, θα πρέπει να θυμηθούμε ότι ακόμη και πριν τον Freytag οι κριτικοί εξέταζαν όλα τα αφηγηματικά και δραματικά λογοτεχνικά έργα ως προς την πλοκή τους· είχαν, δηλαδή, ως στόχο τη διερεύνηση αυτού που ο Αριστοτέλης ονόμαζε «μύθο»: του τρόπου που ο συγγραφέας σχεδίαζε, οργάνωνε και συνέδεε τα διάφορα στοιχεία του έργου του (π.χ. γεγονότα, επεισόδια, σκηνές), προκειμένου να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Με βάση, λοιπόν, το τυποποιημένο κλασικό σχήμα, ένα έργο, για να είναι πραγματικά επιτυχημένο, πρέπει να ξεκινά με τη λεγόμενη «έκθεση», την παρουσίαση δηλαδή των βασικών προσώπων, καθώς και του πλαισίου μέσα στο οποίο θα εξελιχθεί η δράση· ή, για να το πούμε διαφορετικά, πρόκειται για την αποκάλυψη στον αναγνώστη ή το θεατή όλων των πληροφοριών που ο συγγραφέας κρίνει απαραίτητες για την κατανόηση της πλοκής. Ακολουθεί το λεγόμενο «στοιχείο πλοκής», δηλαδή το βασικό γεγονός που πυροδοτεί την έναρξη της δράσης, συνήθως θέτοντας κάποιες αντιτιθέμενες δυνάμεις σε κίνηση. Στη συνέχεια, η δράση κλιμακώνεται συνεχώς ακολουθώντας μιαν ανοδική πορεία, με τα γεγονότα να περιπλέκονται και συχνά να οδηγούν σε σύγκρουση. Κάποια στιγμή, η δράση φτάνει στο ανώτατο δυνατό σημείο, στο οποίο μοιάζουν να κρίνονται τα πάντα: η στιγμή αυτή, όπου τόσο η ένταση όσο και το ενδιαφέρον

 Πυραμίδα του Freytag

του αναγνώστη βρίσκονται στο υψηλότερο δυνατό σημείο, λέγεται «κορύφωση».

Το τμήμα του έργου από το ξεκίνημα της δράσης ως την κορύφωση, είναι βέβαια το πιο σημαντικό· πολλοί το ονομάζουν και «δέση». Από εκεί και πέρα, η δράση ακολουθεί μια πορεία, θα λέγαμε, καθοδική: όλα τα ζητήματα έχουν πια βρει την απάντησή τους, οι τυχόν συγκρούσεις έχουν ολοκληρωθεί και οδηγούμαστε σιγά σιγά προς τη λύση, δηλαδή προς το τέλος του έργου. Βέβαια, πάντα είναι πιθανό να σημειωθεί μια ξαφνική μεταβολή στην τύχη του ήρωα — κάτι σαν αυτό που ο Αριστοτέλης ονόμαζε «περιπέτεια» — αλλά αυτή είναι και η τελευταία έκπληξη που μας επιφυλάσσει το έργο (θα πρέπει ακόμη να πούμε ότι στην τραγωδία, όπου η κατάληξη είναι συνήθως τραγική, μιλάμε όχι για λύση αλλά για «καταστροφή»).

Αυτή την «ιδανική» πλοκή, που εδώ την περιγράψαμε συνοπτικά και σε αδρές γραμμές, θέλησε να αναπαραστήσει σχηματικά ο Freytag, ως εξής:

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο Freytag πρότεινε το πυραμιδοειδές αυτό σχήμα ως πρότυπο σωστής πλοκής ενός θεατρικού έργου, και κυρίως μιας τραγωδίας. Αυτό δε σημαίνει ότι τα περισσότερα έργα υπακούν τυφλά σ' αυτό το σχήμα. Για παράδειγμα, στο κλασικό θέατρο, περίπου ως τα τέλη του 19ου αιώνα, η «έκθεση» τοποθετούνταν στο ξεκίνημα του έργου και όλοι σχεδόν οι συγγραφείς αναζητούσαν αληθοφανείς τρόπους, προκειμένου να δικαιολογήσουν αυτή την παροχή πληροφοριών προς το θεατή. Αντίθετα, απ' τις αρχές του 20ού αιώνα και μετά, οι πιο σημαντικοί δημιουργοί ξεπερνούν το πρόβλημα, καταργώντας ουσιαστικά την «έκθεση»: οι αποκαλύψεις γίνονται πλέον σταδιακά και μόνο όταν είναι απαραίτητες, με αποκορύφωμα το θέατρο του παραλόγου, όπου οι πληροφορίες που έχει στη διάθεσή του ο θεατής για να κατανοήσει τη δράση, είναι ελάχιστες.

Συνεπώς, το σχήμα του Freytag είναι ίσως δύσκολο να εφαρμοστεί σε έργα σύγχρονα, που σπανίως υπακούν σε κανόνες. Επιπλέον, η σύγχρονη θεωρία εξετάζει τη δομή των λογοτεχνικών έργων με πολύ διαφορετικούς τρόπους. Ωστόσο, μετά από ορισμένες προσαρμογές, η πυραμίδα του Freytag εξακολουθεί να είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας, ακριβώς επειδή χρησιμοποιεί απλούς όρους και είναι ένα σχήμα πρακτικό και κατανοητό.

(Βλ. Μύθος, Πλοκή, Στοιχείο πλοκής)

Ρ

Ρεαλισμός

Η πεποίθηση ότι η λογοτεχνία και, γενικά, η τέχνη έχει τη δυνατότητα και πρέπει να προσπαθεί να αντανακλά την πραγματικότητα απαντάται ήδη από την αρχαιότητα, στα έργα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Μ' αυτή την έννοια, ο ρεαλισμός, η προσπάθεια δηλαδή για μια όσο το δυνατόν πιο πιστή και αντικειμενική απόδοση του εξω-κειμενικού κόσμου, υπήρχε ανέκαθεν στη λογοτεχνία ή, τουλάχιστον, σε ένα πολύ μεγάλο μέρος της. Και θα πρέπει να πούμε ότι αυτή η γενική έννοια του ρεαλισμού συνδέεται με δύο άλλα πολύ σημαντικά ζητήματα: της μυθοπλασίας (βλ. λέξη) και της αναφορικότητας (βλ. «λειτουργίες της γλώσσας»).

Ωστόσο, ο όρος «ρεαλισμός» έχει και μία άλλη, ειδικότερη έννοια. Πιο συγκεκριμένα, τον χρησιμοποιούμε για να δηλώσουμε μια τεχνοτροπία που εμφανίστηκε στην τέχνη γύρω στα μισά του 19ου αιώνα. Με αυτή την έννοια, ο ρεαλισμός δεν αναφέρεται αποκλειστικά στη λογοτεχνία αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική. Πάντως, σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, η τάση που ονομάζουμε «ρεαλισμός», εκδηλώνεται αρχικά στη Γαλλία, με πρώτο και σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Gustave Flaubert, συγγραφέα του περίφημου μυθιστορήματος *Μαντάμ Μποβαρί*.

Με το ρεαλισμό, η λογοτεχνία θέτει πλέον ως πρώτο στόχο της την πιστή απόδοση της πραγματικότητας, όπως βέβαια την αντιλαμβάνεται και τη βιώνει ο δημιουργός. Οι ρεαλιστές πεζογράφοι καλλιεργούν κυρίως το είδος του μυθιστορήματος και θεωρητικά επιδιώκουν την αντικειμενικότητα· αλλά όπως είναι φυσικό, όσο και αν αποφεύγουν τις συναισθηματικές εξάρσεις, τις κρίσεις και τις προσωπικές ερμηνείες, τα όσα γράφουν επηρεάζονται έστω και έμμεσα από τις πεποιθήσεις τους. Για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, θετικά στοιχεία θεωρούνται η αληθοφάνεια και η πειστικότητα. Οι συγγραφείς δε στοχεύουν καθόλου στον εντυπωσιασμό αλλά αφήνουν την πραγματικότητα να μιλήσει από μόνη της. Επιλέγουν θέματα οικεία στον αναγνώστη και σε γενικές γραμμές συνηθισμένα, προβάλλοντας τις εμπειρίες της καθημερινής ζωής. Οι ήρωές τους είναι κατά κάποιο τρόπο εκπρόσωποι της κοινωνίας και του πολιτισμού στον οποίο υποτίθεται ότι ανήκουν, και μολονότι πλαστοί, δεν παύουν να είναι αληθοφανείς.

Ο ρεαλισμός μπορεί να πάρει πολλές επιμέρους μορφές, ανάλογα με το συγκεκριμένο τομέα στον οποίο ρίχνει το βάρος της αναπαράστασής του ο συγγραφέας. Για παράδειγμα, με συγγραφείς όπως ο Ντοστογιέφσκι, έχουμε το λεγόμενο *ψυχολογικό ρεαλισμό*, με τον οποίο απεικονίζεται και την ίδια στιγμή διερευνάται ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου, ακόμη και στις πιο ακραίες εκδηλώσεις του. Από την άλλη πλευρά, όταν ο συγγραφέας επιμένει κυρίως στην απεικόνιση των κοι-

νωνικών σχέσεων και προβλημάτων και αντιμετωπίζει κριτικά την ίδια την κοινωνία, γεννιέται ο λεγόμενος *κοινωνικός ρεαλισμός*, μέσα από τον οποίο θα προκύψει τελικά ο νατουραλισμός.

Δημήτριος Βικέλας (1835-1908): με το έργο του Λουκής Λάρας (1879), άνοιξε διάπλατα το δρόμο της ηθογραφίας και του ρεαλισμού για τους Έλληνες πεζογράφους.

Τέλος, μια ιδιαίτερη και μάλλον ακραία μορφή ρεαλισμού είναι ο λεγόμενος *σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, που καθιερώθηκε επίσημα στη Σοβιετική Ένωση από το 1934 και μετά, με απόφαση του κόμματος. Σύμφωνα με τους Σοβιετικούς θεωρητικούς, ένα λογοτεχνικό έργο ήταν αξιόλογο μόνο εφόσον αναπαριστούσε την ιστορική πραγματικότητα μέσα από την προοπτική της επανάστασης, με τελικό στόχο την εξύμνηση των ιδανικών του σοσιαλισμού κα την ηθική και πολιτική διαπαιδαγώγηση των λαού. Καθώς, λοιπόν, είναι μια τέχνη που απευθύνεται στον απλό λαό, πρέπει να προβάλλει τις θετικές πλευρές της σοβιετικής ζωής, μέσα από μορφές και είδη απλά και κατανοητά σε όλους (αυτός είναι και ο λόγος που στη Σοβιετική Ένωση καταδίκασαν τα έργα του μοντερνισμού, τα οποία θεωρούσαν ως ένδειξη παρακμής της Δύσης). Φυσικά, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν μια μορφή όχι μόνο στρατευμένης αλλά και ελεγχόμενης λογοτεχνίας και δεν ανέδειξε έργα υψηλής λογοτεχνικής αξίας, με μόνη ίσως εξαίρεση το μυθιστόρημα *Ο ήρεμος Ντον* του Μιχαήλ Σολόχοφ. Επιπλέον, καθήλωσε τη λογοτεχνική παραγωγή στη Σοβιετική Ένωση σε αυτό το μοναδικό πρότυπο, αποκλείοντας κάθε δυνατότητα ή ελπίδα για εξέλιξη. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι, εξαιτίας των διασυνδέσεων της Σοβιετικής Ένωσης με τα όλα σχεδόν τα κομουνιστικά κόμματα του κόσμου, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός επηρέασε ως ένα βαθμό τους αριστερούς συγγραφείς σε πολλές χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα, ιδίως κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ρεαλισμός εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, με πολύ μικρή καθυστέρηση σε σχέση με τη Γαλλία. Πρόδρομοι της ρεαλιστικής πεζογραφίας μπορούν να θεωρηθούν τα μυθιστορήματα *Θάνος Βλέκας* του Παύλου Καλλιγά και *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη, που δημοσιεύθηκαν το 1855 και το 1866 αντίστοιχα. Από εκεί και πέρα, το αγνώστου συγγραφέα *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* (1870) και ο *Λουκής Λάρας* του Δημήτριου Βικέλα, το 1879, συνιστούν τα πρώτα ρεαλιστικά αφηγήματα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Στη συνέχεια, από την εποχή της ηθογραφίας και μετά, η νεοελληνική λογοτεχνία καλλιεργεί συστηματικά το ρεαλισμό σε όλες του σχεδόν τις μορφές και παραλλαγές, μέχρι και σήμερα.

(Βλ. Ηθογραφία, Νατουραλισμός, Στρατευμένη λογοτεχνία, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Ριμάδα

Ο όρος «ριμάδα» παραπέμπει, βέβαια, άμεσα στη ρίμα, δηλαδή την ομοιοκαταληξία. Τον χρησιμοποιούμε για δηλώσουμε ένα ζευγάρι στίχων το οποίο ομοιοκαταληκτεί και συνήθως είναι γραμμένο σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Ακριβώς επειδή πρόκειται για δύο στίχους που ομοιοκαταληκτούν, απαντάται και ως «δίστιχο» ή «λιανοτράγουδο». Εξάλλου, ως ριμάδα μπορούμε επίσης να χαρακτηρίσουμε και ένα μακροσκελές ποίημα, συνήθως αφηγηματικού χαρακτήρα και λαϊκής προέλευσης, το οποίο είναι γραμμένο σε στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Τέτοιου είδους ριμάδες συναντάμε ήδη από τους τελευταίους αιώνες του Βυζαντίου, ενώ αργότερα η παράδοση συνεχίζει στην Κρήτη, την Κύπρο και τα Επτάνησα. Γνωστή είναι, για παράδειγμα, η *Ριμάδα κόρης και νιου*, που προέρχεται από την Κρήτη και χρονολογείται από τις αρχές του 16ου αιώνα.

(Βλ. Δεκαπεντασύλλαβος)

Ρομαντισμός

Ο ρομαντισμός είναι ένα από τα πιο σημαντικά κινήματα όλων των εποχών· κι αυτό ισχύει τόσο για τη λογοτεχνία και την τέχνη όσο και για το χώρο του πνεύματος και των ιδεών γενικότερα. Συγκεκριμένα, ο ρομαντισμός επηρεάζει, εκτός από τη λογοτεχνία, όλες σχεδόν τις τέχνες, όπως για παράδειγμα τη ζωγραφική (Delacroix, Géricault, Ingres, Friedrich, Turner κ.ά.) και τη μουσική (Beethoven, Schubert, Berlioz, Chopin, Verdi, Wagner κ.ά.). Γενικότερα, ο ρομαντισμός ξεφεύγει από τα «στενά» πλαίσια της τέχνης και διαμορφώνει μια στάση ζωής (γι' αυτό και δεν είναι απλά ένα λογοτεχνικό ή καλλιτεχνικό ρεύμα αλλά ένα αληθινό κίνημα, μια πνευματική επανάσταση).

Ο ρομαντισμός κυριαρχεί στις τρεις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες (αγγλική, γαλλική, γερμανική) από τα τέλη του 18ου ως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, ενώ με κάποια καθυστέρηση εμφανίζεται και σε πολλές άλλες χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα.

Συγκεκριμένοι πρόδρομοι του ρομαντικού κινήματος, οι λεγόμενοι προρομαντικοί, έχουν εντοπιστεί σε όλες τις χώρες όπου αναπτύχθηκε στη συνέχεια ο ρομαντισμός· καλύπτουν τη σταδιακή μετάβαση από τον κόσμο του κλασικισμού και του διαφωτισμού στο νέο ρομαντικό πνεύμα. Καθαυτό ρομαντικοί μπορούν να θεωρηθούν οι P. B. Shelley, John Keats, William Wordsworth, Byron κ.ά. στην Αγγλία, η ομάδα Sturm und Drang (=Θύελλα και Ορμή) και οι Novalis, E. T. A. Hoffman, Friedrich Schiller, Goethe κ.ά. στη Γερμανία, καθώς και οι Victor Hugo, Lamartin, Madame de Staël, Chateaubriand κ.ά. στη Γαλλία.

Ο ρομαντισμός παρουσιάζει συγκεκριμένες διαφορές και ιδιομορφίες, ανάλογα με τη χώρα και τη λογοτεχνία για την οποία μιλάμε. Ωστόσο, δεν είναι δύσκολο να ανιχνεύσουμε έναν πυρήνα βασικών χαρακτηριστικών. Πρώτα απ' όλα, ο ρομαντικός ποιητής συγκρούεται με τον κλασικισμό και με το ορθολογικό πνεύμα του διαφωτισμού. Αμφισβητεί όλους τους κανόνες, την τυποποίηση, τις ηθικές αξίες του κλασικού παρελθόντος και, γενικά, την παράδοση. Στη θέση όλων αυτών τοποθετεί το συναίσθημα και τη φαντασία, το απόλυτο και το υπερβολικό, το συγκινησιακό και το ιδανικό. Ο δημιουργός αισθάνεται πλέον απόλυτα ελεύθερος να αποκαλύψει μέσα από την τέχνη την προσωπική του ιδιοφυία και κάθε του διαίσθηση.

Όλα αυτά οδηγούν το ρομαντισμό στο παράδοξο και το μυστηριώδες, το όνειρο, το υπερφυσικό και τον εξωτισμό, το ασαφές και το συγκεχυμένο, σε συνδυασμό με μια διάχυτη μελαγχολία και απαισιοδοξία, καθώς και μια νοσταλγική διάθεση για τα περασμένα (όχι όμως για το κλασικό παρελθόν).

Από πλευράς μορφής, καταργούνται πολλοί παραδοσιακοί κανόνες και βλέπουμε ποιητικό ρυθμό στην πεζογραφία ή το αντίστροφο· το λεξιλόγιο διευρύνεται και η εικόνα μετατρέπεται σε βασικό στοιχείο του έργου, μαζί με τον έντονο ρυθμό και τα ηχητικά τεχνάσματα.

Σε ό,τι αφορά τη θεματογραφία, υπάρχει καταρχήν μια ιδιαίτερη επιμονή στο «εγώ» του δημιουργού ή του ήρωα, ένας έντονος δηλαδή ατομικισμός και εγωκεντρισμός. Κατά τα άλλα, οι ρομαντικοί δείχνουν μια προτίμηση για θέματα όπως η προσωπική εμπειρία της φύσης, ο θεός, η περιπέτεια, ο έρωτας (συνήθως μελαγχολικός ή καταδικασμένος), ο ηρωισμός και οι αγώνες για την ελευθερία κτλ. Επίσης, με το ρομαντισμό έχουμε μια στροφή προς τους μεσαιωνικούς ευρωπαϊκούς θρύλους και τις παραδόσεις ή προς τη μυθολογία κάθε λαού για άντληση θεμάτων. Τέλος, οι ρομαντικοί αρέσκονται στη χρησιμοποίηση υποβλητικών σκηνικών, όπως τα νυχτερινά φεγγαρόλουστα τοπία, τα ερείπια, οι τάφοι, οι μακάβριες εικόνες θανάτου κτλ.

Θα πρέπει επίσης να πούμε ότι ως γνήσιο κίνημα, ο ρομαντισμός ενδιαφέρεται για τη σύνδεση τέχνης και ζωής. Γι' αυτό και αγκαλιάζει τους αγώνες των λαών για ελευθερία, δημοκρατία και εθνική ανεξαρτησία, πιστεύει στα ιδανικά της επανάστασης και, γενικά, επιδιώκει την πολιτική δράση. Ακόμη, καλλιεργώντας το πάθος για τον περιηγητισμό, την περιπέτεια και το ταξίδι, ο ρομαντισμός δίνει την ευκαιρία στους Ευρωπαίους να ανακαλύψουν μακρινές περιοχές και πολιτισμούς, και ιδιαίτερα τον κόσμο της Αφρικής και της Μέσης Ανατολής.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ρομαντισμός κυριαρχεί ανάμεσα στα χρόνια 1830-1880. Εμπνέεται απευθείας από τον ευρωπαϊκό αλλά η πραγματικότητα στη χώρα μας είναι πολύ διαφορετική: μολονότι οι Έλληνες ρομαντικοί θα βρουν ανταπόκριση από το κοινό της εποχής τους, δε θα μπορέσουν να προσφέρουν σημαντικά λογοτεχνικά έργα. Γρήγορα θα ξεπέσουν σε μια πολύ επιτηδευμένη μελαγχολία και προσποιητή ερωτική θλίψη, ενώ οι πατριωτικές τους εξάρσεις θα συνοδεύονται από μεγαλοστομία και βερμπαλισμό. Η χρήση της καθαρεύουσας ως μοναδικής κατάλληλης για την τέχνη γλώσσας, θα τους φέρει πολύ πιο κοντά στην παράδοση παρά στην ανανέωση, ενώ θα τους οδηγήσει σε πολυλογία, αμετροέπεια, υπερβολή και αβασάνιστη στιχουργία.

Ο νεοελληνικός ρομαντισμός εκπροσωπείται κυρίως από τη λεγόμενη «Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή» ή τους Φαναριώτες, όπως συνηθίζουμε να λέμε, αφού πρόκειται για οικογένειες που κατάγονται κυρίως από το Φανάρι, την περίφημη συνοικία της Κωνσταντινούπολης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους αδελφούς Παναγιώτη και Αλέξανδρο Σούτσο, τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, το Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο, τον Ιωάννη Καρασούτσα, το Γεώργιο Ζαλοκώστα, το Θεόδωρο Ορφανίδη, το Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, τον Αχιλλέα Παράσχο κ.ά. Εξάλλου, κάποια ρομαντικά στοιχεία μπορούμε να βρούμε και στην ποίηση ορισμένων Επτανήσιων ποιητών, όπως ο Διονύσιος Σολωμός, ο Ανδρέας Κάλβος και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης. Μάλιστα, κατά ένα περίεργο τρόπο, σ' αυτούς έχουμε και την πιο επιτυχημένη και υγιή εκμετάλλευση των ρομαντικών αυτών στοιχείων.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι ο ρομαντισμός συνιστά ένα πολύ σημαντικό κίνημα, που ακόμη και σήμερα επηρεάζει όχι μόνο την τέχνη αλλά και την αντίληψή μας για τη ζωή (ήταν, άλλωστε, η πρώτη φορά που τέχνη και ζωή συνδέθηκαν τόσο στενά). Αν θεωρήσουμε ότι ο Διαφωτισμός εκφράζει τη μια διάσταση του ανθρώπου, τη λογικήνοητική, ο ρομαντισμός είναι αυτός που αναλαμβάνει να δώσει διέξοδο και στην άλλη του διάσταση, τη συναισθηματική-ψυχολογική.

Λόρδος Βύρων (1788-1824): υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς Άγγλους ρομαντικούς· ο φιλελληνισμός του και η αναζήτηση της περιπέτειας τον έφεραν στην επαναστατημένη Ελλάδα, όπου και πέθανε.

Φυσικά, καθώς ολοκλήρωνε τον κύκλο του, ο ρομαντισμός έφτασε πολλές φορές όχι μόνο στην υπερβολή αλλά και στην αποτυχία ως προς το αισθητικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σε σημείο ώστε ορισμένοι να τον αποκαλέσουν «αρρώστια του αιώνα». Αυτό ισχύει σε πολύ μεγάλο βαθμό για τον ελληνικό ρομαντισμό, ο οποίος άλλωστε δε γεννήθηκε από πραγματικές πνευματικές ανάγκες των Ελλήνων αλλά επιβλήθηκε, θα λέγαμε, από έξω, χωρίς όμως να διατηρήσει τον πολυδιάστατο ευρωπαϊκό του χαρακτήρα. Η σημασία του για τη νεοελληνική λογοτεχνία είναι μάλλον μικρή, παρά τα πενήντα σχεδόν χρόνια της κυριαρχίας του.

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Ρυθμός

Αν επιχειρήσουμε να διαβάσουμε ή, καλύτερα, να απαγγείλουμε το παρακάτω εξάστιχο:

Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη
περπατώντας η Δόξα μονάχη
μελετά τα λαμπρά παλικάρια
και στην κόμη στεφάνι φορεί
γεναμένο από λίγα χορτάρια
που είχαν μείνει στην έρημη γη

πολύ εύκολα θα διαπιστώσουμε το εξής: οι στίχοι δημιουργούν έναν ιδιαίτερα ευχάριστο ρυθμικό τόνο στο αυτί μας. Κάτι τέτοιο, όμως, δε θα το νιώσουμε, αν λ.χ. διαβάσουμε λίγες γραμμές από ένα πεζό κείμενο, από μια εφημερίδα ή από μια επιστολή.

Η διαπίστωση αυτή μας διευκολύνει να καταλήξουμε σε ένα πρώτο συμπέρασμα: η ποίηση (όχι, βέβαια, η νεοτερική) έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί ριζικά απ' όλα τα είδη του πεζού λόγου. Το χαρακτηριστικό αυτό, που γίνεται αισθητό ως ένα ευχάριστο στο αυτί τονικό άκουσμα, λέγεται ρυθμός. Στην παραδοσιακή ποίηση, ο ρυθμός είναι βασικό χαρακτηριστικό του κάθε στίχου. Το τελευταίο αυτό μας βοηθάει να συμπεράνουμε ότι κάθε στίχος είναι μια σειρά από λέξεις που η απαγγελτική ανάγνωσή τους δημιουργεί την αίσθηση και την εντύπωση ενός ευχάριστου ρυθμού.

Ο ρυθμός, βέβαια, σε κάθε στίχο δε γεννιέται αυτόματα ούτε δημιουργείται τυχαία. Αυτό θα το καταλάβουμε καλύτερα, αν προσέξουμε τον ακόλουθο στίχο:

τηράν ζερβά, τηράν δεξιά, κανένα
δε γνωρίζουν

Προσέχοντας αυτό το στίχο, μπορούμε πολύ εύκολα να διαπιστώσουμε ότι το ρυθμικό αίσθημα δημιουργείται από την κανονική εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών. Η εναλλαγή αυτή ακολουθεί το σχήμα: μια συλλαβή άτονη, μια τονισμένη, που το συμβολίζουμε με τον εξής τρόπο: υ - (το σημείο υ συμβολίζει την άτονη συλλαβή, ενώ το σημείο - συμβολίζει την τονισμένη συλλαβή).

Για να δείξουμε καλύτερα την κανονική εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών, αναλύουμε το συγκεκριμένο στίχο ως εξής:

τηράν | ζερβά | τηράν | δεξιά | κανέ | να δε | γνωρί | ζουν
◡ - | ◡ - | ◡ - | ◡ - | ◡ - | ◡ - | ◡ - | ◡

Αν επιχειρήσουμε τώρα να διαβάσουμε το στίχο με έναν τρόπο «κοφτό», ανά δύο συλλαβές, και προφέροντας εντονότερα τις τονισμένες συλλαβές, θα ακούσουμε και θα νιώσουμε πιο χαρακτηριστικά το αίσθημα του ρυθμού. Ένας τέτοιος τρόπος εκφοράς του στίχου, που αναδεικνύει τη ρυθμικότητά του, λέγεται μετρική ανάγνωση.

Συμπέρασμα: από τα όσα έχουν προηγηθεί, φαίνεται καθαρά ότι ο ρυθμός που χαρακτηρίζει κάθε στίχο, δημιουργείται και γεννιέται απο την κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών. Βέβαια, ως ηχητικό και μουσικό αποτέλεσμα, ο ρυθμός που παράγεται από την εναλλαγή αυτή δεν ταυτίζεται με το μέτρο. Το μέτρο (ή η μετρική οικονομία ενός στίχου) διέπεται από αυστηρούς κανόνες και είναι περισσότερο ένα τεχνητό στοιχείο της ποίησης. Αντίθετα, ο ρυθμός ως μουσικό περισσότερο αίσθημα, δεν πειθαρχεί σε πάγιους κανόνες αλλά συνδυάζοντας μουσικά τους μετρικούς ήχους δημιουργεί τη λεγόμενη ρυθμική και ηχητική αρμονία στο ποίημα. Μ' ένα λόγο, το μέτρο είναι η προϋπόθεση ή το «όργανο» για να παραχθεί ρυθμός. Όμως η τέχνη, η τεχνική και ο τρόπος για τη δημιουργία του ποιητικού ρυθμού καθορίζονται πάντα από τη μουσική ευαισθησία του ποιητή-δημιουργού.

(Βλ. Μέτρο)

Σ

Σάτιρα

Με τους όρους «σάτιρα» ή «σατιρικός» χαρακτηρίζουμε συνήθως ένα λογοτεχνικό έργο ή ένα συγκεκριμένο απόσπασμα από λογοτεχνικό έργο, το οποίο έχει ταυτόχρονα σκωπτική και έντονα επικριτική διάθεση απέναντι σε συγκεκριμένα ζητήματα της επικαιρότητας ή της καθημερινής ζωής. Η σάτιρα βασίζεται κυρίως στα έξυπνα σχόλια, τα υπονοούμενα και τους υπαινιγμούς, καθώς και στη χρήση της ειρωνείας. Δεν ταυτίζεται με την απλή κωμωδία, διότι δε θέτει ως βασικό και μοναδικό της στόχο το γέλιο και τη διασκέδαση του κοινού αλλά γεννά τον προβληματισμό και πολλές φορές προδίδει μια μάλλον πικρή διάθεση (=πικρή σάτιρα). Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα από τα πιο ισχυρά όπλα κάθε δημιουργού, καθώς μπορεί να στραφεί ενάντια στην ανθρώπινη συμπεριφορά τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, η σάτιρα επικρίνει και στηλιτεύει τόσο τα ανθρώπινα ελαττώματα όσο και τα κακώς κείμενα της κοινωνίας, ενώ πολύ συχνά βάλλει εναντίον ξεπερασμένων καταστάσεων, ιδεών ή αντιλήψεων, που κρατούν δέσμιο τον άνθρωπο και την κοινωνία του.

Ο όρος «σάτιρα» προέρχεται από τους Λατίνους αλλά είναι προφανές ότι σατιρικά έργα υπήρχαν πολύ πριν δημιουργηθεί ο κατάλληλος όρος για να τα χαρακτηρίσει. Αρκεί να σκεφθούμε τον Αρχίλοχο και τον Αριστοφάνη. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, η σάτιρα καλλιεργήθηκε από πολύ νωρίς και ενδεικτικά μόνο μπορούμε να αναφέρουμε το Γιάννη Βηλαρά, το ρομαντικό Αλέξανδρο Σούτσο, τον Επτανήσιο Ανδρέα Λασκαράτο, τους Εμμανουήλ Ροΐδη και Γεώργιο Σουρή, καθώς και την πικρή σάτιρα του ποιητή Κ. Γ. Καρυωτάκη. Πέρα, όμως, από τους συγκεκριμένους δημιουργούς, σατιρικά στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο πολλών ποιητών και πεζογράφων, όπως για παράδειγμα του Κωστή Παλαμά.

(Βλ. Ειρωνεία, Παρωδία)

Σημαίνον - Σημαινόμενο

Ο θεμελιωτής της σύγχρονης γλωσσολογίας, ο Ελβετός Ferdinand de Saussure, είναι αυτός που μίλησε πρώτη φορά και για την επιστήμη της σημειολογίας· γιατί, σύμφωνα με τον Saussure, η γλωσσολογία δε θα έπρεπε να είναι παρά ένας κλάδος της πολύ ευρύτερης επιστήμης της σημειολογίας.

Πράγματι, όπως υποστηρίζει ο Saussure, οι άνθρωποι επικοινωνούμε μεταξύ μας χρησιμοποιώντας *συστήματα σημείων*: οι χειρονομίες, οι λέξεις, οι κινήσεις, τα σήματα (της τροχαίας, τα μορς, τα φωτεινά, με καπνό κτλ.), οι κώδικες του στρατού, η γλώσσα των κωφαλάλων κτλ., είναι όλα συστήματα επι-

κοινωνίας που αποτελούνται από σημεία· δηλαδή από συγκεκριμένες μονάδες, που έχουν όλες μια ορισμένη μορφή και ταυτόχρονα *σημαίνουν* κάτι.

Σύμφωνα με τον Saussure, κάθε σημείο αποτελείται από ένα «σημαίνον» και ένα «σημαινόμενο», δηλαδή από μια μορφή και μια σημασία. Η διάκριση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου είναι μία από τις βασικές διακρίσεις με τις οποίες έθεσε ο Saussure τα θεμέλια της γλωσσολογίας. Πιο συγκεκριμένα, θεώρησε ότι στη γλώσσα, όλες οι λέξεις που χρησιμοποιούμε είναι σημεία και τις ονόμαστε «γλωσσικά σημεία». Κάθε γλωσσικό σημείο, λοιπόν, αποτελείται από το σημαίνον (=μια ακουστική εικόνα ή το οπτικό της αντίστοιχο, π.χ. τα μαύρα σημάδια γ-α-τ-α) και το σημαινομένο (=μια έννοια, μια σημασία, π.χ. η έννοια «γάτα», την οποία ανακαλεί στο μυαλό ενός Έλληνα το σημαίνον γ-α-τ-α).

Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, λέει ο Saussure, είναι αυθαίρετη και συμβατική, ενώ το ίδιο ισχύει για τη σχέση ενός σημείου με το συγκεκριμένο αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται. Πρόκειται για την περίφημη θεωρία του Saussure για το *αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου*. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, τα σημεία που χρησιμοποιεί κάθε γλώσσα δεν έχουν προκύψει από κάποια φυσική αναγκαιότητα. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος εξαιτίας του οποίου η λέξη «γάτα» θα πρέπει οπωσδήποτε να σημαίνει το συγκεκριμένο τετράποδο και όχι οποιοδήποτε άλλο έμψυχο ή άψυχο· κι αυτό ισχύει για όλες σχεδόν τις λέξεις μιας γλώσσας. Άλλωστε, όπως σωστά παρατηρεί ο Saussure, αν κάθε λέξη συνδεόταν με τη σημασία της με τρόπο φυσικό, τότε αυτός ο τρόπος θα ίσχυε για όλους και, συνεπώς, οι άνθρωποι όλου του κόσμου θα μιλούσαν την ίδια γλώσσα!

Επομένως, κάθε γλωσσικό σημείο, εξαιτίας ακριβώς του αυθαίρετου και συμβατικού του χαρακτήρα, αποκτά ουσιαστικό νόημα μόνο χάρη στη διαφορά του από τα άλλα σημεία. Μ' άλλα λόγια, το νόημα κάθε σημαίνοντος εξασφαλίζεται από τη θέση που καταλαμβάνει αυτό στη γλώσσα ως σύνολο: το σημαίνον «γάτα» έχει κάποιο νόημα μόνο και μόνο επειδή γνωρίζουμε πώς να το τοποθετήσουμε στο εσωτερικό του συνόλου που ονομάζουμε ελληνική γλώσσα· αντίθετα, το σημαίνον «ματα» δεν έχει καμία θέση στο σύνολο αυτό. Η γλώσσα, δηλαδή, είναι ένα σύστημα το οποίο γεννά νοήματα με τη βοήθεια δικών του εσωτερικών μηχανισμών. Στο σύστημα αυτό, σε όλα τα επίπεδα ανάλυσης, τα πάντα είναι θέμα διαφοράς: το νόημα δεν ενυπάρχει σε κάποια συγκεκριμένα σημεία αλλά είναι λειτουργικό. Γι' αυτό και ο Saussure δεν ενδιαφέρεται ούτε για το τι πραγματικά λένε οι άνθρωποι όταν μιλούν (π.χ. η προφορά μιας λέξης δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, αρκεί να τηρούνται οι διαφορές από τις άλλες), ούτε για τα αντικείμενα αναφοράς των γλωσσικών σημείων· πάνω απ' όλα αναζητά τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το γλωσσικό σύστημα στο σύνολό του, καθώς και τους μηχανισμούς που μας δίνουν τη δυνατότητα να επικοινωνούμε μεταξύ μας.

Σονέτο (ή δεκατετράστιχο)

Είναι ποίημα σταθερής μορφής και συνήθως λυρικού περιεχομένου. Η ονομασία *«σονέτο»* προέρχεται από την ιταλική γλώσσα: *sonetto* = σύντομος, μικρός ήχος· μικρό, σύντομο τραγούδι, τραγουδάκι (στα λατινικά sonus = ήχος). Η ελληνική ονομασία *«δεκατετράστιχο»* είναι περισσότερο εύστοχη: στηρίζεται σ' ένα εξωτερικό γνώρισμα, που είναι ο σταθερός αριθμός των στίχων. Ο Κωστής Παλαμάς λ.χ., θέλοντας να αποφύγει την ξενική ονομασία, τιτλοφόρησε τη συλλογή του με σονέτα *«Τα δεκατετράστιχα»*.

Το σονέτο, στην κλασική καταρχήν μορφή του, παρουσιάζει τα ακόλουθα εξωτερικά χαρακτηριστικά:

α) είναι ποίημα ολιγόστιχο· αποτελείται από δεκατέσσερις στίχους, που κατανέμονται σε τέσσερις στροφές

β) οι δυο πρώτες στροφές είναι τετράστιχες, ενώ οι δυο τελευταίες τρίστιχες· έχουμε δηλαδή το σχήμα: 4 - 4 - 3 - 3

γ) το μέτρο είναι κανονικά ιαμβικό και οι στίχοι ενδεκασύλλαβοι

δ) στις δυο πρώτες τετράστιχες στροφές, η πιο συνηθισμένη μορφή ομοιοκαταληξίας είναι η σταυρωτή (α β β α)

ε) στις δυο τελευταίες τρίστιχες στροφές, η ομοιοκαταληξία μπορεί να παρουσιάζει ποικίλους συνδυασμούς και τύπους. Πάντως, ένας τουλάχιστον στίχος της μιας στροφής πρέπει να ομοιοκαταληκτεί με έναν της άλλης.

Λορέντζος Μαβίλης (1860-1912): καλλιέργησε συστηματικά το σονέτο και τα ποιήματά του αυτού του είδους θεωρούνται υποδειγματικά.

Το γνωστό π.χ. σονέτο του Λορέντζου Μαβίλη «Λήθη» (βλ. *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Β΄ Λυκείου, σ. 60) παρουσιάζει την ακόλουθη μορφή ομοιοκαταληξίας:

στροφή 1η	*στροφή 2η*
α	α
β	β
β	β
α	α
(=σταυρωτή)	(=σταυρωτή)
στροφή 3η	*στροφή 4η*
γ	δ
δ	ε
γ	ε

Το σονέτο, ως λυρικό ποίημα, θέτει στον ποιητή πολλούς και ποικίλους περιορισμούς: θεματικούς, έκτασης, μετρικούς, αριθμού συλλαβών κατά στίχο, ομοιοκαταληξίας. Εξαιτίας αυτών των περιορισμών, που επιβάλλουν στον ποιητή μιαν αυστηρή και υποχρεωτική πειθαρχία σε εξωτερικούς κανόνες, το σονέτο θεωρείται δύσκολο ποιητικό είδος. Ο καλύτερος σονετογράφος μας θεωρείται ο Λ. Μαβίλης, που έγραψε τα αρτιότερα και τα πιο καλοδουλεμένα λυρικά σονέτα. Άλλοι ποιητές που έγραψαν επίσης σονέτα είναι ο Ιάκωβος Πολυλάς, ο Ανδρέας Μαρτζώκης, ο Γεράσιμος Μαρκοράς, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κωστής Παλαμάς κ. ά.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Στερεότυπο

Ο όρος «στερεότυπο» ή «κλισέ» (από τη γαλλική λέξη cliché) καταρχήν δε συνδέεται ειδικά με τη λογοτεχνία αλλά γενικότερα με τη γλώσσα. Τον χρησιμοποιούμε συνήθως για να δηλώσουμε μια έκφραση ή άποψη, που εξαιτίας είτε της υπερβολικά συχνής χρήσης είτε της μεγάλης γενίκευσης, έχει χάσει όχι μόνο τη νοηματική της ακρίβεια αλλά και την όποια ικανότητά της να εκφράζει κάποια αλήθεια για τον κόσμο. Μπορούμε, για παράδειγμα, εξετάζοντας τα είδη λόγου που χρησιμοποιούμε στην καθημερινή ζωή, να απομονώσουμε δεκάδες στερεότυπες εκφρά-

σεις, καθώς και απόψεις σχετικές με τις ανθρώπινες φυλές, τους λαούς τους πολιτισμούς, τα δύο φύλα, τις ηλικίες, τα επαγγέλματα κτλ. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, αυτά τα στερεότυπα έχουν αρνητική χροιά· ελάχιστα είναι, θα λέγαμε, εκείνα που έχουν χαρακτήρα θετικό ή ουδέτερο (π.χ. η λεγόμενη γυναικεία διαίσθηση, η καλή σχέση των εκπροσώπων της μαύρης φυλής με το χορό, το ρυθμό ή τον αθλητισμό κτλ.). Εξάλλου, τα στερεότυπα διαφέρουν από εποχή σε εποχή και από τόπο σε τόπο, διότι συνδέονται άμεσα με ευρύτερα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά.

Αν θελήσουμε να μεταφέρουμε τον παραπάνω ορισμό στο χώρο της λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών σπουδών, τότε ο όρος «στερεότυπο» θα δηλώνει κάθε πολυχρησιμοποιημένη ή κοινότοπη φράση, έκφραση, σχήμα λόγου, θέμα, πλοκή, αφηγηματική κατάσταση, χαρακτήρα κτλ., που ακριβώς εξαιτίας της συχνής της χρήσης, έχει ανάμεσα στ' άλλα χάσει και την αρχική αισθητική του λειτουργία. Επομένως, και στο χώρο της λογοτεχνίας, ο όρος εξακολουθεί να έχει αρνητική χροιά. Υπάρχει, μάλιστα, η άποψη ότι με τον εντοπισμό και τη συστηματική ανάλυση των στερεοτύπων, μπορεί κανείς να διακρίνει ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη λεγόμενη παραλογοτεχνία.

Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι η χρήση στερεοτύπων συνδέεται με την ιδεολογική λειτουργία όχι μόνο της λογοτεχνίας αλλά κάθε είδους λόγου. Πιο συγκεκριμένα, πολλοί θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι όλες οι προσπάθειες χειραγώγησης του πλήθους, κάθε μορφή προπαγάνδας, ακόμη και η διαφήμιση ή οι διάφορες εκστρατείες των μέσων μαζικής ενημέρωσης, προϋποθέτουν τη συνειδητή χρήση στερεοτύπων. Εννοείται, βέβαια, ότι τα τελευταία είναι πιο αποτελεσματικά, όταν δεν μπορούν να αναγνωριστούν ως στερεότυπα και το κοινό τα αντιμετωπίζει ως αλήθειες ευρύτερης αποδοχής.

Ας επανέλθουμε όμως στη λογοτεχνία, που ασφαλώς και δε συνιστά το καταλληλότερο μέσο για τη συνειδητή διάδοση μιας ιδεολογίας· ίσως γιατί σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο τα στερεότυπα αναγνωρίζονται μάλλον εύκολα και, συνεπώς, δεν μπορούν να λειτουργήσουν αποτελεσματικά. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που με ελάχιστες εξαιρέσεις δεν μπόρεσε να δώσει σημαντικά λογοτεχνικά έργα, τα οποία θα επηρέαζαν ουσιαστικά και σε βάθος το αναγνωστικό κοινό.

Από την άλλη πλευρά, σύγχρονες μελέτες έδειξαν ότι η λογοτεχνία «κουβαλά» σχεδόν πάντοτε στερεότυπα, τα οποία μάλιστα λειτουργούν πολύ πιο αποτελεσματικά στο ιδεολογικό πεδίο, ακριβώς επειδή τόσο το κοινό όσο και οι δημιουργοί τα αγνοούν. Για παράδειγμα, πολλά λογοτεχνικά κείμενα περιέχουν ενδεχομένως στερεότυπα που αφορούν σε συγκεκριμένους λαούς ή τύπους ανθρώπων, στις σχέσεις και τους ρόλους των δύο φύλων κτλ.

Επίσης, σε στερεότυπα και μάλιστα ανασταλτικά για τη λογοτεχνική εξέλιξη μπορεί να οδηγήσει η διαρκής χρήση συγκεκριμένων συμβάσεων, στα πλαίσια ενός λογοτεχνικού ρεύματος ή και μιας ολόκληρης εποχής. Αυτό, άλλωστε, υποστήριξαν στις αρχές του αιώνα μας ο μοντερνισμός και οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, σε μια προσπάθεια να σπάσουν τα δεσμά με την παράδοση και να δώσουν μια νέα ώθηση στη λογοτεχνία.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι η προφορική λογοτεχνία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στα στερεότυπα: οι «ομηρικές φόρμουλες», για παράδειγμα, είναι μια τέτοια περίπτωση, καθώς αποτελούν βασική δομική αρχή του έπους, κάτι που ισχύει και στα δημοτικά τραγούδια. Εννοείται, βέβαια, ότι αυτού του είδους τα στερεότυπα, είτε πρόκειται για στίχους ολόκληρους είτε για εικόνες, επίθετα, εκφράσεις κτλ., λειτουργούν πάντα θετικά, αυξάνοντας την αισθητική απόλαυση, καθώς

διευκολύνουν τόσο το δημιουργό στη σύνθεση όσο και τον ακροατή, ο οποίος περιμένει να τα ακούσει.

(Βλ. Παραλογοτεχνία, Προφορική λογοτεχνία, Σύμβαση).

Στοιχείο πλοκής

Στην *Ιλιάδα*, όπως ξέρουμε, ο θυμός του Αχιλλέα (η περίφημη «μῆνις» = οργή, θυμός, μάνητα) είναι το γεγονός με το οποίο ξεκινάει ο μύθος αυτού του ομηρικού έπους. Σ' αυτό το στοιχείο στηρίζεται η σταδιακή προώθηση και εξέλιξη του μύθου. Εξάλλου, στην *Οδύσσεια*, το στοιχείο που συντελεί στην προώθηση του μύθου, είναι η λαχτάρα κι ο πόθος του Οδυσσέα να επιστρέψει στην Ιθάκη. Σ' ένα νεότερο έργο, στην παραλογή *Του νεκρού αδελφού*, που είναι ένα αφηγηματικό ποίημα, το «θανατικό» είναι επίσης το στοιχείο με το οποίο προωθείται σταδιακά η εξέλιξη του μύθου.

Τα τρία αυτά γνωστά παραδείγματα μας βεβαιώνουν για το εξής: στα λογοτεχνικά κείμενα, και ιδιαίτερα σ' αυτά που έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα, υπάρχει ένα (ή και περισσότερα) συγκεκριμένο «γεγονός», που συντελεί στην προώθηση του μύθου. Το γεγονός αυτό ονομάζεται *στοιχείο πλοκής*.

Για να φανεί καλύτερα η σημασία που έχει το λεγόμενο στοιχείο πλοκής, αρκεί να θυμηθούμε και να λάβουμε υπόψη το εξής: όταν στη σταδιακή εξέλιξη του μύθου καταργείται ένα στοιχείο πλοκής, ο συγγραφέας αυτόματα εισάγει και δημιουργεί ένα άλλο. Έτσι μόνο εξασφαλίζεται η περαιτέρω προώθηση του μύθου. Αυτό φαίνεται πολύ καλά στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, στην οποία λειτουργούν τρία διαδοχικά στοιχεία πλοκής: το όνειρο της Ιφιγένειας, η είδηση ότι ο Ορέστης ζει και το σχέδιο φυγής από την Ταυρίδα.

(Βλ. Μύθος, Πλοκή).

Στρατευμένη λογοτεχνία

Με τον όρο «στρατευμένη λογοτεχνία» ή το γενικότερο «στρατευμένη τέχνη» χαρακτηρίζουμε συνήθως τα έργα που έχουν ολοφάνερα στρατευθεί στην υπηρεσία ενός συγκεκριμένου στόχου, πολιτικού ή κομματικού. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για έργα που έχουν γραφεί με βάση έναν προκαθορισμένο στόχο και όλη τους η προσπάθεια συνίσταται στο να προπαγανδίσουν μια ορισμένη ιδεολογία.

Όπως έχει αποδείξει η ιστορία, κάθε φορά που ένας δημιουργός θέτει τον εαυτό του και το έργο του στην υπηρεσία στόχων εντελώς ξένων προς την τέχνη και την ουσία της, το αποτέλεσμα είναι κατώτερο των προσδοκιών, τόσο των δικών του όσο και του κοινού· το έργο πολύ συχνά χαρακτηρίζεται μέτριο ή και αποτυχημένο. Η εξήγηση είναι απλή: ο δημιουργός αυτός χάνει ουσιαστικά την ελευθερία του, που είναι μία από τις πιο βασικές προϋποθέσεις για να μπορέσει να υπάρξει τέχνη· κι αυτό, διότι η στράτευσή του, είτε είναι εθελούσια είτε αναγκαστική, του επιβάλλει περιορισμούς και δεσμεύσεις που κυριολεκτικά αναιρούν και ακυρώνουν όχι μόνο την έμπνευσή του αλλά και την όλη καλλιτεχνική του προσπάθεια. Είναι σαν κάποιος να τον καθοδηγεί, υπαγορεύοντάς του κάθε στιγμή τι θα έπρεπε να περιλαμβάνει το έργο για να είναι επιτυχημένο. Για παράδειγμα, αυτό έγινε με τους λεγόμενους φασίστες καλλιτέχνες που στρατεύθηκαν στη φασιστική προπαγάνδα, κυρίως κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, καθώς και με όλους τους δημιουργούς της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, από το 1934 και μετά, οπότε επικράτησε οριστικά το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, είναι γενικά γνωστό ότι το σύνολο σχεδόν της μεταπολεμικής μας παραγωγής, τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία, έχει έντονα πολιτικό χαρακτήρα. Ένα μέρος αυτής της παραγωγής (π.χ. ορισμένα

έργα του Γιάννη Ρίτσου) έχει κατηγορηθεί ως στρατευμένη κομματική λογοτεχνία.

Ξεφεύγοντας από τα συγκεκριμένα παραδείγματα και διευρύνοντας κάπως την έννοια της στρατευμένης λογοτεχνίας, είμαστε αναγκασμένοι να παραδεχθούμε ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει έργο που να μην είναι στρατευμένο. Κάθε συγγραφέας έχει ορισμένες ιδέες για τους ανθρώπους και τον κόσμο, τις οποίες συνειδητά ή ασυνείδητα προβάλλει μέσα από το έργο του· είναι κάτι που δεν μπορεί να το αποφύγει: κάθε σημαντικό λογοτεχνικό έργο μάς δίνει μια νέα άποψη για τον κόσμο γύρω μας και αυτό δεν μπορεί με κανένα τρόπο να θεωρηθεί αρνητικό στοιχείο. Τότε, όμως, που βρίσκεται η διαφορά με τα όσα είπαμε παραπάνω; Γιατί στη μία περίπτωση η στράτευση έχει αρνητικές συνέπειες για την ποιότητα και την αξία του έργου, ενώ στην άλλη περίπτωση θετικές;

Η διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση ο συγγραφέας υποτάσσει την τέχνη στις ιδέες και αφήνεται να καθοδηγηθεί από αυτές, με αποτέλεσμα να προδίδει το βασικό στόχο του έργου τέχνης, που είναι πάντοτε αισθητικής, καλλιτεχνικής φύσεως. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, οι ιδέες οι οποίες περνούν μέσα από το έργο δεν είναι ο πρώτιστος στόχος και πολλές φορές δεν τις έχει συνειδητοποιήσει πραγματικά ούτε ο ίδιος ο δημιουργός. Το έργο, επομένως, λειτουργεί πρώτα ως καλλιτεχνικό προϊόν, δηλαδή ως έργο τέχνης, και έπειτα ως φορέας ιδεών, τις οποίες μάλιστα θα πρέπει ίσως να ψάξουμε για να τις εντοπίσουμε.

Είναι φανερό ότι στη δεύτερη αυτή περίπτωση, το έργο τέχνης είναι δυνατόν να λειτουργήσει ως πολύ επιτυχημένη «προπαγάνδα», ανεξάρτητα απ' τους στόχους του δημιουργού του· διότι ως ποιοτικό έργο αρέσει πολύ στο κοινό, το οποίο επηρεάζεται χωρίς να το συνειδητοποιεί. Ενώ σε ένα έργο στρατευμένο σε συγκεκριμένη πολιτική ή κομματική ιδεολογία, εκτός του ότι η αισθητική αξία είναι πολύ χαμηλή, η στράτευση και οι απόψεις τις οποίες προπαγανδίζει είναι τόσο προφανείς, που το κοινό αντιδρά και επηρεάζεται σαφώς λιγότερο. Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι η επιτυχημένη προπαγάνδα είναι αυτή που δε μοιάζει με προπαγάνδα.

Συγγραφέας

Στον καθημερινό λόγο, συγγραφέα ονομάζουμε όποιον ασχολείται συστηματικά με το γράψιμο, δηλαδή με τη συγγραφή κειμένων. Ανάλογα με τα συμφραζόμενα, η λέξη μπορεί ακόμη να σημαίνει και την επαγγελματική δραστηριότητα ενός ανθρώπου. Σ' ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, οι περισσότεροι άνθρωποι ταυτίζουν το συγγραφέα με τον εμπνευστή και δημιουργό έργων πεζογραφίας, σε αντιδιαστολή προς τον ποιητή (υπάρχει, όμως, και ο όρος «πεζογράφος», που είναι πιο ακριβής). Εμείς θα θεωρήσουμε ότι «συγγραφέας» σημαίνει στην ουσία λογοτέχνης, δημιουργός.

Στο παρελθόν, σχεδόν μέχρι τις αρχές του αιώνα μας, ο συγγραφέας ήταν ο αδιαφιλονίκητος πρωταγωνιστής στο χώρο της λογοτεχνίας· κι αυτό, όχι με την έννοια της δημοσιότητας αλλά επειδή γενικά θεωρούνταν ως ο πιο σημαντικός από τους παράγοντες οι οποίοι διαμορφώνουν το φαινόμενο που ονομάζουμε λογοτεχνία. Αυτό ίσχυε κυρίως για μελετητές και κριτικούς, που ασχολούνταν ιδιαίτερα με το πρόσωπο του συγγραφέα και προσπαθούσαν να ερμηνεύσουν τα έργα διερευνώντας τη ζωή και την προσωπικότητα των δημιουργών τους. Το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου συνήθως ταυτιζόταν με τη λεγόμενη πρόθεση του συγγραφέα, δηλαδή ό,τι είχε κατά νου ο ίδιος ο συγγραφέας, όταν έγραφε το έργο του. Φυσικά, επειδή η πρόθεση αυτή είναι πολύ δύσκολο να διαπιστωθεί με τρόπο αντικειμενικό και ευρύτερα αποδεκτό, η συζήτηση και οι διαφωνίες γύρω από κάθε έργο ήταν συνεχείς.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όμως, τα πράγματα άλλαξαν. Η μελέτη του συγγραφέα σταμάτησε να προσελκύει το ενδιαφέρον, καθώς γινόταν όλο και πιο φανερό ότι δεν μπορεί να προσφέρει σπουδαία στοιχεία σε ό,τι αφορά την κατανόηση των λογοτεχνικών έργων. Αρχικά, οι μελετητές στράφηκαν προς το ίδιο το κείμενο, το οποίο θεώρησαν ως ένα αντικείμενο αυτόνομο και ανεξάρτητο από το δημιουργό του, το οποίο θα έπρεπε να μελετάται αυτό καθαυτό, χωρίς καμία αναφορά σε εξωτερικά στοιχεία. Το νόημα του κειμένου το αναζητούσαν πλέον όχι στην πρόθεση του συγγραφέα αλλά σε αυτό που λέει το ίδιο το κείμενο. Εξάλλου, τις τελευταίες δεκαετίες, η γενική προσοχή και το ενδιαφέρον στράφηκαν προς τον αναγνώστη, αναγνωρίζοντας μόνο σε αυτόν τη δυνατότητα να δίνει νόημα στα λογοτεχνικά έργα. Συνεπώς, σε ό,τι αφορά τη μελέτη της λογοτεχνίας, ο συγγραφέας έχει απολέσει από καιρό τα πρωτεία του, σε σημείο ώστε πολλοί σήμερα να μιλούν για το «θάνατο του συγγραφέα».

(Βλ. Αναγνώστης, Κείμενο)

Συγγραφική σκηνοθεσία

Ο όρος *συγγραφική (ή ποιητική) σκηνοθεσία* είναι νεότερος. Πάντως, έχει καθιερωθεί όχι μόνο στη λογοτεχνική κριτική αλλά και στην καθημερινή διδακτική πράξη.

Ο συγκεκριμένος όρος υπονοεί ότι ο συγγραφέας (ή ο ποιητής) είναι εκείνος που χειρίζεται και ρυθμίζει όλες τις λεπτομέρειες της λογοτεχνικής γραφής: την οργάνωση και τη διάταξη των γεγονότων μέσα στη ροή του χρόνου· τη συνολική δηλαδή διευθέτηση του μύθου, ώστε να προκύψει μία ενδιαφέρουσα πλοκή της λογοτεχνικής γραφής· την κίνηση, τις συμπεριφορές, τις πράξεις και τις αντιδράσεις των προσώπων· τα στοιχεία και τα περιστατικά που ανανεώνουν κάθε φορά το μύθο και τον προωθούν σταδιακά προς την κορύφωση και τη λύση του· τη συνολική, τελικά, πορεία της συγγραφικής μυθοπλασίας με στόχο να διατηρείται και να συντηρείται αδιάπτωτο το ενδιαφέρον και η προσοχή του αναγνώστη.

Στη *Φόνισσα* λ.χ. του Αλ. Παπαδιαμάντη, η συγγραφική σκηνοθεσία επινοεί το ακόλουθο τέλος: η καταδιωκόμενη Φραγκογιαννού δεν πέφτει στα χέρια των διωκτών της· ούτε όμως προλαβαίνει να βρει ένα καταφύγιο, ένα είδος ασύλου και προστασίας στο εκκλησάκι του Αγίου Σώστη. Χάνεται στο μεσοδιάστημα μεταξύ θείας και ανθρώπινης δικαιοσύνης.

Η επινόηση μιας τέτοιας λύσης από τη συγγραφική σκηνοθεσία έχει το εξής νόημα: η Φραγκογιαννού δεν μπορεί και δεν επιτρέπεται να βρει δικαιοσύνη ή, έστω, μια ηθική καταφυγή στο χώρο της θεϊκής ανοχής και μεγαθυμίας. Απ' την άλλη όμως μεριά, ο συγγραφέας δεν την παραδίδει στα χέρια της ανθρώπινης δικαιοσύνης. Την καταδικάζει σε ένα είδος «συμπτωματικής» τιμωρίας και κολασμού, για να δείξει ότι οι ηθικοί νόμοι λειτουργούν αφ' εαυτών, με μια δηλαδή «αυτόματη» δυναμική, που τιμωρεί τους διασαλευτές της ηθικής τάξης στον κόσμο.

Η συγγραφική σκηνοθεσία δεν πρέπει να συγχέεται με τη συγγραφική σκηνογραφία. Η τελευταία έχει να κάνει κυρίως με το χώρο και ειδικά με τις περιγραφικές λεπτομέρειες του χώρου στον οποίο εξελίσσονται τα αφηγηματικά δρώμενα. Ο Παπαδιαμάντης και πάλι, στο διήγημά του *Το μοιρολόγι της φώκιας*, περιγράφει στην αρχή αναλυτικά το χώρο, μας δίνει δηλαδή όλες τις λεπτομέρειες που συνθέτουν τον τόπο μέσα στον οποίο θα παιχθεί το δράμα της μικρής Ακριβούλας. Όλες αυτές οι λεπτομέρειες, που αναφέρονται στο χώρο, συνθέτουν και συνιστούν τη *συγγραφική σκηνογραφία*.

Γενικότερα, θα λέγαμε ότι η συγγραφική σκηνοθεσία και σκηνογραφία συνιστούν τη συνολική οικονομία της λογοτεχνικής γραφής: το πώς δηλαδή έχουν ρυθμιστεί όλες οι λεπτομέρειες, ώστε ο μύθος να συγκεντρώνει

τα μέγιστα ποσοστά αληθοφάνειας και πειστικότητας. Θεωρούμε π.χ. απαράδεκτο και ηθικά ανεπίτρεπτο μια μάνα να καταριέται το παιδί της. Κάτι τέτοιο όμως συμβαίνει στην παραλογή *Του νεκρού αδελφού*. Γι' αυτό, ακριβώς, η μητρική κατάρα στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι θα πρέπει να θεωρηθεί στοιχείο της αφηγηματικής και ποιητικής οικονομίας: η μητρική κατάρα είναι απόλυτα αναγκαία, για να προκληθεί η έγερση του νεκρού Κωνσταντή. Έτσι, το αφύσικο γεγονός της έγερσης ενός νεκρού φαίνεται πλέον «φυσικό» και δικαιολογημένο, γιατί το προκαλεί η δύναμη της μητρικής κατάρας.

Σύμβαση

Στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, ο μεγάλος Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure, θεμελιωτής της σύγχρονης γλωσσολογίας, διατύπωσε ανάμεσα στ' άλλα την περίφημη θεωρία του για το αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, τα σημεία που χρησιμοποιεί κάθε γλώσσα δεν έχουν προκύψει από κάποια φυσική αναγκαιότητα. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος εξαιτίας του οποίου η λέξη «γάτα» θα πρέπει οπωσδήποτε να σημαίνει το συγκεκριμένο τετράποδο και όχι οποιοδήποτε άλλο έμψυχο ή άψυχο· κι αυτό ισχύει για όλες σχεδόν τις λέξεις μιας γλώσσας. Άλλωστε, όπως σωστά παρατηρεί ο Saussure, αν κάθε λέξη συνδεόταν με τη σημασία της με τρόπο φυσικό, τότε αυτός ο τρόπος θα ίσχυε για όλους και, συνεπώς, οι άνθρωποι όλου του κόσμου θα μιλούσαν την ίδια γλώσσα!

Συνεπώς, η σχέση μεταξύ ενός οποιουδήποτε ήχου και της σημασίας του είναι καθαρά αυθαίρετη και τυχαία. Αλλά τότε πώς κατορθώνουμε και συνεννοούμεθα μεταξύ μας; Δηλαδή ποιος και με ποιο κριτήριο αποφασίζει για το τι ακριβώς θα σημαίνει κάθε λέξη ή κάθε ήχος; Σύμφωνα με τη θεωρία του Saussure, το γεγονός ότι ένα συγκεκριμένο τετράποδο αποκαλείται στην ελληνική γλώσσα «γάτα» και όχι κάπως αλλιώς είναι απλώς αποτέλεσμα μιας σύμβασης, μιας σιωπηρής δηλαδή συμφωνίας που έχει γίνει μεταξύ όλων εκείνων που μιλούν ελληνικά· και το ίδιο ισχύει σχεδόν για κάθε λέξη και για κάθε γλώσσα που μιλιέται πάνω στη γη. Γι' αυτό και στη διάρκεια των αιώνων, με πολύ αργούς ρυθμούς βέβαια, το λεξιλόγιο μιας γλώσσας μεταβάλλεται: επειδή, ακριβώς, οι σιωπηρές αυτές συμφωνίες μεταξύ των ανθρώπων είναι μακροχρόνιες αλλά όχι αιώνιες. Η σύμβαση, δηλαδή, είναι μια έννοια η οποία εξαρτάται σαφώς από τον παράγοντα άνθρωπο και από τα συγκεκριμένα δεδομένα στα οποία αναφερόμαστε (π.χ. χρονικά, τοπικά, ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά κτλ.).

Από τα παραπάνω, λοιπόν, προκύπτει το συμπέρασμα ότι η γλώσσα και η γλωσσική επικοινωνία είναι αποτέλεσμα μιας σειράς συμβάσεων. Το ίδιο ισχύει και στην τέχνη: πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός έργου τέχνης δεν μπορούν να εξηγηθούν με βάση κάποια φυσική αναγκαιότητα· ενδέχεται, μάλιστα, να αντιβαίνουν σ' ό,τι συνήθως θεωρούμε φυσιολογικό ή αναμενόμενο. Κανείς όμως δεν τα αντιμετωπίζει με κατάπληξη, διότι έχουν γίνει αποδεκτά απ' όλους όσους έρχονται σε επαφή με το συγκεκριμένο έργο, από το δημιουργό ως τους αποδέκτες του. Μ' άλλα λόγια, τα γνωρίσματα αυτά είναι προϊόντα κάποιας σύμβασης, κάποιας σιωπηρής συμφωνίας μεταξύ δημιουργών, αναγνωστών, θεατών ή ακροατών, κριτικών κτλ.

Σύμβαση και τέχνη είναι έννοιες σύμφυτες: είναι αδύνατον να υπάρξει καλλιτεχνικό έργο χωρίς συμβάσεις. Στο θέατρο, για παράδειγμα, θεωρούμε όλοι απόλυτα φυσικό να στρέφονται γενικά οι ηθοποιοί προς το κοινό· ή να μαθαίνουμε τις σκέψεις ενός προσώπου, επειδή το τελευταίο τις εξωτερικεύει στη σκηνή, σαν να μονολογούσε (ενώ

δεν υπάρχει κανένας προφανής λόγος γι' αυτό). Παρόμοια είναι και η περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου στη λογοτεχνία· ή του λεγόμενου «παντογνώστη αφηγητή», ο οποίος μπορεί και εισχωρεί στο νου όλων των ηρώων ενός μυθιστορήματος. Τα παραδείγματα είναι κυριολεκτικά ατελείωτα.

Σε ένα λογοτεχνικό κείμενο ειδικότερα, οι συμβάσεις είναι δυνατόν να συνδέονται με ζητήματα μορφής, περιεχομένου, ύφους, τεχνικής κτλ. Κάθε εποχή, είδος, έργο ή σύνολο έργων, συγγραφέας ή ομάδα συγγραφέων έχει τις δικές του χαρακτηριστικές συμβάσεις, με βάση τις οποίες πολλές φορές ορίζεται ή αναγνωρίζεται. Οι ομηρικές μεταφορές, ο χωρισμός ενός κειμένου σε μέρη και κεφάλαια, η ομοιοκαταληξία, η συνήθης εναρκτήρια αλλά και η καταληκτική φράση των παραμυθιών ('μια φορά κι έναν καιρό...», «...και ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα») είναι όλα συμβάσεις.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, το ζήτημα των συμβάσεων αποτέλεσε αντικείμενο πολλών ερευνών. Ανάμεσα στ' άλλα, οι έρευνες αυτές είχαν ως στόχο:

- να καθορίσουν τον αριθμό και την ιστορία των λογοτεχνικών συμβάσεων
- να εξετάσουν πώς, στην πορεία της ιστορίας, ολόκληρα συστήματα συμβάσεων και κανόνων αναπτύσσονται, εξελίσσονται, μεταβάλλονται ή ανατρέπονται
- να προσδιορίσουν τη λειτουργία των λογοτεχνικών συμβάσεων

Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της γέννησης των συμβάσεων, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαίρεσή τους σε τεχνητές και φυσικές. Οι πρώτες οφείλουν την ισχύ τους στο γεγονός ότι έχουν προκύψει μετά από συνειδητό σχεδιασμό και αποδοχή (π.χ. οι σχετικές με τη συγγραφή και παρουσίαση μιας πανεπιστημιακής εργασίας). Αντίθετα, οι λεγόμενες φυσικές συμβάσεις, που στη λογοτεχνία είναι και οι περισσότερες, αναπτύσσονται σταδιακά και συνήθως αυθαίρετα, χωρίς ιδιαίτερο σχεδιασμό, απλά και μόνο επειδή κάθε προσπάθεια για επικοινωνία απαιτεί οπωσδήποτε ένα σύνολο κανόνων. Όπως εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς, οι τεχνητές συμβάσεις μπορούν να αλλάξουν ανά πάσα στιγμή· αρκεί μια νέα συμφωνία μεταξύ των ενδιαφερομένων. Ενώ οι φυσικές συμβάσεις μεταβάλλονται μέσα από πολύπλοκες διαδικασίες, που συνήθως δεν ελέγχονται απόλυτα από τον άνθρωπο.

Πράγματι, το ζήτημα της ιστορικής μεταβολής των συμβάσεων είναι ιδιαίτερα σημαντικό και οδήγησε στη διατύπωση πολλών θεωριών. Σύμφωνα με την επικρατέστερη από αυτές, όταν ένα σύνολο συμβάσεων χρησιμοποιείται για μεγάλο χρονικό διάστημα, καθιερώνει κατά κάποιο τρόπο μια παράδοση, κάνοντας τον αναγνώστη να περιμένει από το συγγραφέα τη χρήση των συγκεκριμένων συμβάσεων και πολλές φορές να κρίνει και να αξιολογεί το λογοτεχνικό έργο με βάση το στοιχείο αυτό. Το γεγονός αυτό ενέχει τον κίνδυνο να αρχίσουν οι συμβάσεις να θεωρούνται δεδομένες, οι συγγραφείς να τις εφαρμόζουν με τρόπο μηχανικό και οι αναγνώστες, μειώνοντας τις απαιτήσεις τους, να τις αποδέχονται με τρόπο αυτόματο, χωρίς πραγματικά να τις αντιλαμβάνονται· από μέσο, δηλαδή, επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, οι συμβάσεις γίνονται εμπόδιο, μετατρέπονται σε στερεότυπα και καταδυναστεύουν τη λογοτεχνία. Στην περίπτωση αυτή, οι δημιουργοί — ή τουλάχιστον ορισμένοι απ' αυτούς — αισθάνονται την ανάγκη να επέμβουν, είτε αμφισβητώντας τις υπάρχουσες συμβάσεις είτε προτείνοντας διαφορετικούς τρόπους χρήσης τους είτε επινοώντας και επιβάλλοντας νέες (π.χ. με την παρωδία και τα πειραματικά ή πρωτοποριακά έργα). Η διαδικασία αυτή είναι πιθανό να γίνει ασύνειδα ή και απολύτως συνειδητά και οργανωμένα: ολόκληρο το κίνημα του μοντερνισμού ήδη από τις αρχές του αιώνα μας είναι στην ουσία μια περίπτωση δυναμικής αμφισβήτησης και ανατροπής των λογοτεχνικών συμβάσεων που ίσχυαν

ως εκείνη τη στιγμή, μια συστηματική προσπάθεια να καταστραφούν οι μέχρι τότε κανόνες και τα θεμέλια της λογοτεχνίας.

Η άποψη αυτή, όπως με συντομία την παρουσιάσαμε εδώ, αναζητεί τα αίτια της αλλαγής των συμβάσεων στην ίδια τη φύση της λογοτεχνίας. Θα μπορούσε, λοιπόν, να συμπληρωθεί από μιαν άλλη εξήγηση, κοινωνιολογικού χαρακτήρα, η οποία μιλά για αναλογίες μεταξύ κοινωνικών και λογοτεχνικών συμβάσεων. Με λίγα λόγια, η δεύτερη αυτή άποψη αναζητεί τα αίτια της αλλαγής εκτός λογοτεχνίας, θεωρώντας ότι οι συμβάσεις που ισχύουν γενικά σε κάθε κοινωνία, επηρεάζουν και τις ειδικότερες λογοτεχνικές συμβάσεις.

Ο συνδυασμός των δυο αυτών απόψεων θα μπορούσε να εξηγήσει πληρέστερα κάποια επιμέρους φαινόμενα, όπως για παράδειγμα την ύπαρξη ορισμένων έργων ή ειδών που βασίζονται σε μια σειρά χρόνιων, θα λέγαμε, συμβάσεων, οι οποίες λειτουργούν περιοριστικά αλλά σε καμία περίπτωση ανασταλτικά. Πρόκειται για τα λεγόμενα λογοτυπικά έργα και είδη, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τη δημοτική ή λαϊκή λογοτεχνία, όπου η προφορική παράδοση ενθαρρύνει τη χρήση των ίδιων πάντα συμβάσεων, κυρίως για λόγους ευκολίας, τόσο στη σύνθεση όσο και στην κατανόηση (το ίδιο ισχύει και για τα ομηρικά έπη, που είναι κι αυτά προϊόντα της προφορικής λογοτεχνίας). Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν και λόγια λογοτυπικά είδη, όπως π.χ. η τραγωδία ή η όπερα, ενώ και τα έργα που οι περισσότεροι κατατάσσουν στην παραλογοτεχνία είναι σε μεγάλο βαθμό λογοτυπικά (το ίδιο ισχύει και για τις περισσότερες εμπορικές κινηματογραφικές ταινίες). Η αισθητική απόλαυση που προσφέρει η λογοτυπική λογοτεχνία έχει να κάνει είτε με την επανάληψη γνωστών και τυποποιημένων σχημάτων, τα οποία ο αναγνώστης περιμένει, είτε με την αναγνώριση συγκεκριμένων παραλλαγών, που φυσικά θα κινούνται μέσα σε πολύ στενά πλαίσια, ώστε να μπορούν να γίνουν αποδεκτές.

Τέλος, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι όλες οι συμβάσεις στις οποίες αναφερθήκαμε ως εδώ είναι κατά κάποιο τρόπο κειμενικές. Υπάρχουν, όμως, και συμβάσεις που δεν αφορούν άμεσα στο ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο αλλά σε θέματα που έχουν να κάνουν με την εκδοτική και εμπορική πλευρά του. Για παράδειγμα, ο σχεδιασμός του εξωφύλλου ενός βιβλίου υπακούει όχι μόνο στους νόμους της αγοράς αλλά και σε κάποιες συμβάσεις, που ανάμεσα στ' άλλα σχετίζονται με τη φήμη του συγγραφέα, το είδος του έργου, το κοινό στο οποίο απευθύνεται κτλ. Σήμερα, εξάλλου, γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η ίδια η λογοτεχνική κριτική και οι ερμηνευτικές μας προσεγγίσεις βρίθουν κυριολεκτικά από συμβάσεις, οι οποίες μάλιστα αποδεικνύονται συχνά πολύ πιο ανθεκτικές και δύσκαμπτες από τις αντίστοιχες λογοτεχνικές.

(Βλ. Ανοικείωση, Αποστασιοποίηση, Δημοτική ποίηση, Μοντερνισμός, Παραλογοτεχνία, Προφορική λογοτεχνία, Στερεότυπο)

Συμβολισμός

Το Σεπτέμβριο του 1886, ο Γάλλος ποιητής Jean Moréas (πρόκειται για τον ελληνικής καταγωγής Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο), δημοσιεύει το μανιφέστο του συμβολισμού στην παρισινή εφημερίδα *Le Figaro*. Αυτή είναι η επίσημη εμφάνιση μιας νέας λογοτεχνικής σχολής, που θα κυριαρχήσει στη γαλλική ποίηση ως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο συμβολισμός καλλιέργησε κυρίως την ποίηση, ενώ επηρέασε πολύ λιγότερο την πεζογραφία και το θέατρο. Από τις άλλες μορφές τέχνης, το συμβολισμό υιοθέτησαν ως ένα βαθμό η μουσική (Claude Debussy) και η ζωγραφική (Gustave Moreau). Τέλος, ο συμβολισμός συνδέεται με τη φιλοσοφία του υποσυνείδη-

του του Γάλλου φιλοσόφου Henri Bergson, καθώς και με τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους.

Η ονομασία «συμβολισμός» προέρχεται από τη συχνή και ιδιόμορφη χρήση των συμβόλων, στην οποία πιστεύουν ιδιαίτερα οι εκπρόσωποι του κινήματος. Ωστόσο, δε θα πρέπει να συγχέουμε την ευρύτερη έννοια του συμβόλου και του συμβολισμού με το συγκεκριμένο κίνημα: σύμβολα και συμβολισμοί κάθε είδους υπάρχουν χιλιάδες στην καθημερινή μας ζωή, όπως και στην ποίηση όλων των εποχών (π.χ. η σημαία είναι ένα σύμβολο, το περιστέρι συμβολίζει την ειρήνη). Οι συμβολιστές ποιητές και η συμβολιστική ποίηση είναι κάτι πιο ειδικό και πιο συγκεκριμένο.

Ο Αμερικανός Edgar Allan Poe (1809-1849) και ο Γάλλος Charles Baudelaire (1821-1867) υπήρξαν οι πιο σημαντικοί πρόδρομοι του συμβολισμού.

Οι δύο πιο σημαντικές προδρομικές μορφές του συμβολισμού είναι ο Γάλλος Charles Baudelaire και ο Αμερικανός Edgar Allan Poe. Στη Γαλλία, ο συμβολισμός συνδέθηκε αρκετά στενά με τους λεγόμενους «ποιητές της παρακμής» (decadents), όπως τον Arthur Rimbaud, τον Paul Verlain και το Stephan Mallarmé, ενώ αργότερα σπουδαίοι συμβολιστές ποιητές υπήρξαν ο Paul Claudel και ο Paul Valéry. Εξάλλου, εκτός Γαλλίας, ο συμβολισμός επηρέασε πολλούς ποιητές, μεταξύ των οποίων:

- τους Rainer Maria Rilke και Stefan George στο γερμανόφωνο χώρο
- τους W. B. Yeats, T. E. Hulme, Ezra Pound και T. S. Eliot στον αγγλόφωνο χώρο
- το Federico Garcia Lorca στην Ισπανία.

Ο συμβολισμός εμφανίζεται ως διπλή αντίδραση τόσο στο ρομαντικό στόμφο και τη ρητορεία όσο και στην παρνασσική απάθεια, αντικειμενικότητα και ακαμψία στο στίχο. Επιπλέον, διαφοροποιείται και από το ρεαλισμό και, κυρίως, από το νατουραλισμό, που αρέσκεται στη λεπτομερή περιγραφή του πραγματικού κόσμου και έχει κοινωνικούς στόχους.

Για το συμβολιστή ποιητή, η πραγματικότητα που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, δηλαδή ο εξωτερικός κόσμος, δεν έχει κανένα ποιητικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, τα πράγματα αυτού του κόσμου η ποίηση μπορεί να τα χρησιμοποιήσει ως διαμεσολαβητές, ως σύμβολα, για να φτάσει στο αληθινό της αντικείμενο: στην έκφραση ιδεών, ψυχικών ή νοητικών καταστάσεων, συναισθημάτων κτλ.· ή, μ' άλλα λόγια, στο ασυνείδητο και στο μυστήριο του εσωτερικού μας κόσμου.

Με βάση αυτή τη γενική αρχή, τα χαρακτηριστικά της συμβολιστικής ποίησης μπορούν να καθοριστούν ως εξής:

- η προσπάθεια απόδοσης των ψυχικών καταστάσεων με τρόπο έμμεσο και συμβολικό, δηλαδή μέσα από τη χρήση των συμβόλων· αυτή η προσπάθεια οδηγεί σε μια υπαινικτική και υποβλητική χρήση της γλώσσας, σε συνδυασμό με μια διαισθητική σύλληψη των πραγμάτων και μιαν αφθονία εικόνων και μεταφορών (όλα αυτά τα στοιχεία μαζί κάνουν ασφαλώς το ποίημα πιο δυσνόητο)
- η αποφυγή της σαφήνειας και η προσπάθεια για τη δημιουργία ενός κλίματος ρευστού, συγκεχυμένου, ασαφούς και θολού, που συνυπάρχει με μια διάθεση ρεμβασμού, μελαγχολίας και ονειροπόλησης
- η έντονη πνευματικότητα, ο ιδεαλισμός και, σε πολλές περιπτώσεις, ο μυστικισμός

- η προσπάθεια να ταυτιστεί η ποίηση με τη μουσική, που εκδηλώνεται με την έντονη μουσικότητα και τον υποβλητικό χαρακτήρα του στίχου (απευθύνεται ταυτόχρονα στην ακοή και στο συναίσθημα)
- οι πολλές τεχνικές, μορφολογικές και εκφραστικές καινοτομίες: χαλαρή ομοιοκαταληξία, ανομοιοκατάληκτος ή ελεύθερος στίχος, πολλά και πρωτότυπα σχήματα λόγου, ιδιόρρυθμη σύνταξη, νέο λεξιλόγιο κτλ.
- ο περιορισμός του νοηματικού περιεχομένου του ποιήματος στο ελάχιστο: η ποίηση απαλλάσσεται από κάθε φιλοσοφικό και ηθικο-διδακτικό στοιχείο, καθώς και από ρητορισμούς ή θέματα του δημόσιου βίου· γίνεται αυτό που θα έπρεπε πάντοτε να είναι, δηλαδή καθαρή ποίηση (poésie pure), γεμάτη μαγεία και γοητεία.

Με λίγα λόγια, ο συμβολισμός φέρνει μια επανάσταση στην ποίηση, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή: το ποίημα δεν έχει πλέον ως στόχο τη μίμηση της φύσης, του εξωτερικού κόσμου ή της πραγματικότητας αλλά τη δημιουργία ενός άλλου, διαφορετικού, ποιητικού κόσμου· εξάλλου, ως προς τα μορφολογικά ή τα δομικά χαρακτηριστικά, οδηγούμαστε μακριά από κάθε περιορισμό, προς τη διάλυση του ποιήματος.

Γενικότερα, ο συμβολισμός φέρνει μια νέα άποψη για την ποίηση: τα ποιήματα δε χρησιμεύουν πλέον για να πούμε κάτι για τον κόσμο γύρω μας αλλά γίνονται ένας αυτόνομος κλάδος, ένας κόσμος ξεχωριστός, που διαφέρει από καθετί άλλο και υπάρχει πρώτα για τον εαυτό του. Η άποψη που έχουμε σήμερα για την τέχνη δε διαφέρει και πολύ από αυτήν.

Τέλος, είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι οι καινοτομίες του συμβολισμού λειτούργησαν ως πρώτο βήμα για να ξεφύγουμε από την παραδοσιακή και να πορευθούμε προς τη νεοτερική ποίηση. Ακόμη και το γεγονός ότι με το συμβολισμό το ποίημα αρχίζει να γίνεται δυσπρόσιτο ή και ακατανόητο, ακόμη και αυτό μας φέρνει πιο κοντά στο μοντερνισμό, που ως βασικό του χαρακτηριστικό έχει ακριβώς αυτή την ερμητικότητα, αυτή τη δυσκολία στην προσέγγιση.

Ο συμβολισμός δε γνώρισε την εξάπλωση του ρομαντισμού αλλά έχοντας ως αφετηρία τη Γαλλία, επηρέασε την ποίηση σε αρκετές χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, το νέο ρεύμα κάνει την εμφάνιση του στη νεοελληνική λογοτεχνία στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, λίγο μετά τον παρνασσισμό. Ο ελληνικός συμβολισμός έχει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά του γαλλικού, αν και μπορούμε να πούμε ότι οι Έλληνες ποιητές οικειοποιούνται κυρίως δύο από τις βασικές αρχές του γαλλικού κινήματος:

α) τον υπαινικτικό και υποβλητικό χαρακτήρα της ποίησης, που στρέφει νου και αισθήματα προς την υψηλότερη σφαίρα των ιδεών
β) την αίσθηση του ποιητή (ενδεχομένως και του αναγνώστη) ότι, όταν κάποιος μπορέσει να φτάσει σ' αυτή τη σφαίρα, θεωρεί πλέον την πραγματικότητα ως έναν ταπεινό τόπο μελαγχολίας και απελπισίας.

Όπως στη γαλλική έτσι και στη νεοελληνική λογοτεχνία, ο συμβολισμός έρχεται να απαλλάξει οριστικά την ποίηση από τη φλυαρία και τη μεγαλοστομία του ρομαντισμού αλλά και από την απάθεια του παρνασσισμού. Η ποίηση περνά πλέον σε μια όλο και πιο γνήσια έκφραση του συναισθήματος. Ωστόσο, οι Έλληνες ποιητές υιοθετούν λίγες από τις εκφραστικές καινοτομίες των Γάλλων.

Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920): με το μυθιστόρημά του Φθινόπωρο *(1917), προσπάθησε να εφαρμόσει το συμβολισμό και στην πεζογραφία.*

Οι αυθεντικοί συμβολιστές στη χώρα μας είναι ελάχιστοι και αξίζει ίσως να αναφέρουμε τους Γιάννη Καμπύση, Σπήλιο Πασαγιάννη και Κωνσταντίνο Χατζόπουλο. Ο τελευταίος είναι και ο μόνος που προσπάθησε να εφαρμόσει το συμβολισμό στην πεζογραφία, στο μυθιστόρημά του *Το φθινόπωρο* (1917).

Πέρα όμως από τους παραπάνω, συμβολιστικά στοιχεία ή επιρροές μπορούμε να εντοπίσουμε σε πολλούς ακόμη ποιητές, όχι μόνο στις αρχές του αιώνα μας αλλά και αργότερα· χαρακτηριστικά αναφέρουμε τους Λορέντζο Μαβίλη, Ιωάννη Γρυπάρη, Λάμπρο Πορφύρα, Κωστή Παλαμά, Κ. Π. Καβάφη, Μιλτιάδη Μαλακάση, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Απόστολο Μελαχροινό κ.ά. Εξάλλου, γύρω στα 1920, κάνουν την εμφάνισή τους ορισμένοι ποιητές βαθύτατα επηρεασμένοι απ' το γαλλικό συμβολισμό, τους οποίους συνήθως κατατάσσουμε στη λεγόμενη ομάδα του νεοσυμβολισμού. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι αυτής της ομάδας είναι οι Κώστας Ουράνης, Ναπολέων Λαπαθιώτης, Τέλλος Άγρας, Μήτσος Παπανικολάου, Μαρία Πολυδούρη, Κώστας Γ. Καρυωτάκης, καθώς και ορισμένοι άλλοι ελάσσονες ποιητές.

Όλοι αυτοί, κυρίως στο διάστημα της δεκαετίας 1920-1930, γίνονται συντελεστές ορισμένων ουσιαστικών αλλαγών στο χώρο της νεοελληνικής ποίησης, την οποία ανανεώνουν και θεματικά και μορφικά. Πιο συγκεκριμένα:

- απομακρύνονται και αποδεσμεύονται από την παλαμική μεγαλοστομία και από τον ποιητικό ρητορισμό
- εισάγουν το χαμηλόφωνο και ιδιαίτερα μουσικό τόνο στην ποίησή τους και γίνονται εκφραστές κυρίως τραυματικών συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων.

Οι ποιητές αυτοί, επειδή ακριβώς έχουν επηρεαστεί έντονα από το κλίμα και την ατμόσφαιρα του γαλλικού συμβολισμού, είναι οπαδοί του χαμηλού και ήπιου λυρισμού, που εκφράζει κυρίως τους εσωτερικούς ψυχικούς κυματισμούς του μεμονωμένου και μοναχικού ατόμου. Ο ποιητικός, δηλαδή, νεοσυμβολισμός, ως ποιητική πράξη, εκφράζει το άτομο το τραυματισμένο από τη γύρω σκληρή πραγματικότητα, που όμως αποσύρθηκε στον εαυτό του και αναζητά τη λύτρωση στη φυγή προς το παρελθόν και στη νοσταλγία για ό,τι έχει περάσει και χαθεί οριστικά. Απ' αυτό το κλίμα της νεο-ρομαντικής και ουτοπικής νοσταλγίας ξεφεύγει κάπως μόνον ο Καρυωτάκης, ο οποίος δε γράφει ποίηση ερήμην της ιστορίας και της τραυματικής πραγματικότητας που τον περιβάλλει. Σε αντίθεση με τους άλλους νεοσυμβολιστές, γίνεται εκφραστής αυτής της πραγματικότητας που τη σατιρίζει και τη σαρκάζει. Γι' αυτό και είναι ο κορυφαίος ποιητής του νεοσυμβολισμού.

(Βλ. Καθαρή ποίηση, Σύμβολο, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Σύμβολο

Η έννοια του συμβόλου δε λειτουργεί μόνο στην τέχνη αλλά και στην καθημερινή μας ζωή. Είναι η περίπτωση που ένα συγκεκριμένο στοιχείο (συνήθως υλικό αλλά και πρόσωπο) εκφράζει και συμβολίζει μια κατά κανόνα αφηρημένη έννοια. Έτσι λ.χ. ο Παρθενώνας είναι το σύμβολο των Αθηνών· ο Λευκός Πύργος της Θεσσαλονίκης· το περιστέρι είναι το σύμβολο της ειρήνης· η τρίαινα συμβολίζει το θαλασσινό θεό Ποσειδώνα· ο σταυρός είναι το σύμβολο του χριστιανισμού (αλλά και του μαρτυρίου).

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις λειτουργεί μια μορφή «σύμβασης», που έχει καθιερωθεί μέσα από μια προλύχρονη παράδοση και από μια εμπειρία, η οποία κληροδοτείται από τη μια στην άλλη γενιά. Έτσι, τα σύμβολα αυτά που είναι δεμένα με την πρακτική-καθημερινή ζωή μας, είναι τελικά ευανάγνωστα και κατανοητά σε όλους.

Στα λογοτεχνικά, όμως, κείμενα, τα πράγματα είναι κατά πολύ δυσκολότερα. Όταν δηλαδή σε ένα κείμενο προβάλλεται ένα συγκεκριμένο σύμβολο που εκφράζει μια ιδέα ή μια αφηρημένη έννοια, η κατανόησή του προϋποθέτει την πράξη και το γεγονός της ερμηνείας. Ο αναγνώστης δηλαδή θα πρέπει να αποκωδικοποιήσει (το σωστό είναι να αποκωδικεύσει) τα σύμβολα του λογοτεχνικού κειμένου, για να μπορέσει έτσι να κατανοήσει τη σημασία τους και τα νοήματα-έννοιες που κρύβονται πίσω από αυτά. Αυτή, ακριβώς, η κατανόηση των συμβόλων συνιστά την πράξη της ερμηνείας τους.

Στην ποιητική σύνθεση του Κ. Παλαμά «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου», το βασικό πρόσωπο της ποιητικής γραφής, δηλαδή ο Γύφτος, λειτουργεί ως ένα σύμβολο. Αν δεν μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε αυτό το σύμβολο, να κατανοήσουμε δηλαδή τις ιδέες και τις θέσεις που αυτό εκφράζει και αντιπροσωπεύει, δεν είναι εύκολο να αντιληφθούμε το βαθύτερο περιεχόμενο και το νόημα αυτού του παλαμικού έργου. Τελικά, μόνο μέσα από τη συστηματική μελέτη ολόκληρου του έργου, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε ότι ο Γύφτος εκφράζει την ελεύθερη, την ανυπότακτη και την απροσκύνητη ψυχή και συνείδηση· είναι ο άνθρωπος «ο χαλαστής και ο πλάστης». Ξεκινάει πρώτα από μια ολοκληρωτική άρνηση. Αρνιέται και γκρεμίζει τα πάντα· γίνεται ο χαλαστής: γκρεμίζει όλα τα σαθρά, όλο το ερειπωμένο οικοδόμημα των ξεπερασμένων αξιών· ανατρέπει τα πάντα (=χαλαστής), για να τα ξαναχτίσει και να αναστήσει έναν άλλο κόσμο: φρέσκο, καινούριο και γερό (=πλάστης και οικοδόμος). Και, επειδή, ακριβώς, ο Γύφτος ως πρόσωπο-σύμβολο, είναι ταυτόχρονα και χαλαστής και πλάστης, και γκρεμιστής και οικοδόμος, μας δημιουργείται η εντύπωση ότι είναι πρόσωπο αντιφατικό. Στην ουσία, όμως, είναι το πρόσωπο που αρνιέται το παλιό, το ξεφτισμένο και το οριστικά νεκρό, για να ξαναπλάσει τον κόσμο πάνω σε νέες βάσεις.

Πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι κάθε πολιτιστική κοινότητα παράγει τα δικά της σύμβολα. Συνεπώς, τα σύμβολα συνδέονται αναπόσπαστα με τον πολιτισμό στον οποίο ανήκουμε και ο οποίος τελικά τα παράγει και τα συντηρεί. Είναι «προϊόντα» του πολιτισμού μιας ανθρώπινης κοινότητας και δημιουργούνται μέσα από περίπλοκες διεργασίες.

Ειδικά τώρα για τη χρήση των συμβόλων στη λογοτεχνία, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η χρησιμοποίησή τους προσδίδει στα κείμενα: πύκνωση νοημάτων, πρωτοτυπία και, παράλληλα, καθιστά τη λογοτεχνική γραφή δεκτική πολλών ερμηνειών.

Αυτονόητο, βέβαια, ότι η ποιητική τέχνη είναι σε θέση και τα πιο απλά πράγματα να τα μετατρέψει και να τα κάνει να λειτουργήσουν ως σύμβολα. Μια παλιά λ.χ. άμαξα με άλογα μπορεί να γίνει ένα σύμβολο που να εκφράζει το χρώμα, την ατμόσφαιρα, την ιδιαιτερότητα και το διαφορετικό τρόπο ζωής αλλοτινών και περασμένων εποχών. Ο ποιητής, μέσα

από αυτό το απλοϊκό σύμβολο, μπορεί να εκφράσει τη νοσταλγία του για το ξεχωριστό χρώμα άλλων εποχών, την αποστροφή του για τη δική του εποχή ή ακόμη και ένα είδος ρομαντικής-λυρικής ουτοπίας που δηλώνεται ως τάση φυγής και, τελικά, ανέφικτης επιστροφής στο παρελθόν. Σχετικό με όλα αυτά είναι το ποίημα του Τέλλου Άγρα *«Αμάξι στη βροχή»* (ΚΝΛ, Β΄ Λυκείου, σ. 270).

(Βλ. Συμβολισμός)

Συμφραζόμενα

Ο όρος «συμφραζόμενα» έχει δύο τουλάχιστον σημασίες· μία κάπως στενότερη και μία ευρύτερη. Αρχικά, ξεκινώντας και από την ετυμολογία της λέξης, μπορούμε να ορίσουμε τα συμφραζόμενα ως το γλωσσικό περιβάλλον μιας δεδομένης λέξης, φράσης, παραγράφου ή μιας ευρύτερης κειμενικής ενότητας. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για τα τμήματα του κειμένου τα οποία προηγούνται ή έπονται, βρίσκονται δηλαδή γύρω απ' το συγκεκριμένο σημείο που μας ενδιαφέρει. Για παράδειγμα, αν έχουμε να κάνουμε με ένα ποίημα, τα συμφραζόμενα ενός στίχου μπορεί να είναι η στροφή στην οποία περιέχεται ο στίχος αυτός.

Τα συμφραζόμενα παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στον εντοπισμό ή την αποσαφήνιση του νοήματος. Άλλωστε, είναι γνωστό σε όλους ότι αν μια λέξη ή φράση (ή και ένα ευρύτερο σε έκταση απόσπασμα) αποσπασθεί από το αρχικό γλωσσικό της περιβάλλον, μπορεί εύκολα να λάβει νέες σημασίες και, συνεπώς, ενδέχεται να μην κατανοηθεί ή να μην ερμηνευθεί σωστά. Γι' αυτό και οι γλωσσολόγοι θεωρούν τα συμφραζόμενα ως έναν από τους βασικούς παράγοντες της επικοινωνίας σ' όλες της τις μορφές (π.χ. προφορική, γραπτή, καθημερινή, λογοτεχνική κτλ.).

Η ευρύτερη έννοια του όρου «συμφραζόμενα» εξαρτάται καθαρά από την προοπτική που θα υιοθετήσει ο μελετητής. Για παράδειγμα, τα ευρύτερα συμφραζόμενα ενός ποιήματος μπορεί να ξεκινούν από την ποιητική συλλογή στην οποία ανήκει και συνεχώς να διευρύνονται: συμφραζόμενα μπορούν να θεωρηθούν όλα τα έργα του ίδιου ποιητή ή τα έργα της σχολής ή της γενιάς στην οποία ανήκει. Επιπλέον, πολλοί ξεφεύγουν εντελώς από τα κείμενα ή τη γλώσσα και μιλούν για συμφραζόμενα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά, πολιτικά, έχοντας κατά νου το πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα λογοτεχνικό κείμενο ή μια ομάδα κειμένων γράφτηκε, διαβάστηκε και ερμηνεύθηκε. Το συγκεκριμένο ζήτημα, άλλωστε, αποτελεί μία από τις βασικές και σταθερές διαφωνίες των μελετητών της λογοτεχνίας: άλλοι θεωρούν τα λογοτεχνικά έργα αυτόνομα και αποκλείουν κάθε εξωκειμενικό ή εξωλογοτεχνικό στοιχείο και άλλοι πιστεύουν ότι αυτά τα εξωτερικά στοιχεία έχουν διαμορφώσει ως ένα βαθμό το έργο και, συνεπώς, είναι απαραίτητα για την κατάνοηση και την ερμηνεία του.

[Αντί για τον όρο «συμφραζόμενα» ενδέχεται να συναντήσουμε και τον όρο «συγκείμενο», τον οποίο χρησιμοποιούν ορισμένοι, χωρίς όμως να τον διαφοροποιούν νοηματικά απ' τον πρώτο. Ωστόσο, θα μπορούσαμε ίσως να καθιερώσουμε τον όρο «συγκείμενο» για να δηλώνουμε το άμεσο γλωσσικό περιβάλλον, και τον όρο «συμφραζόμενα» για το ευρύτερο περιβάλλον, ενδογλωσσικό και εξωγλωσσικό. Η διπλή ορολογία υπάρχει και σε ορισμένες άλλες γλώσσες, όπως π.χ. στα γαλλικά, όπου χρησιμοποιούνται αντίστοιχα οι όροι «co-texte» και «contexte»]

(Βλ. Λειτουργίες της γλώσσας)

Συνεκδοχή

Η συνεκδοχή είναι σχήμα λόγου, δηλαδή λεκτικός τρόπος, που χρησιμοποιείται συχνά στα λογοτεχνικά κείμενα αλλά και στον καθημερινό λόγο:

π.χ. – Τον βρήκαν άγριες συμφορές στη ζωή· η μοίρα τον χτύπησε σκληρά. Τώρα δεν έχει *ένα κεραμίδι* να βάλει *το κεφάλι του.*

Στο παράδειγμα αυτό, συνυπάρχουν δύο σχήματα συνεκδοχής: *ένα κεραμίδι* (αντί για *ένα σπίτι*) και *το κεφάλι του* (αντί *τον εαυτό του*). Και στις δυο αυτές περιπτώσεις ο λόγος λειτουργεί *επιμεριστικά*, προβάλλει δηλαδή το μέρος αντί του όλου. Όπως φαίνεται και από το συγκεκριμένο παράδειγμα, πρόκειται για μια μορφή εντοπισμού του λόγου στο *μέρος*, σε μια δηλαδή μερική προβολή του όλου: φωτίζεται και προβάλλεται το σημαίνον, το πιο σημαντικό μέρος του όλου, ενώ το τελευταίο υπονοείται από τον ακροατή ή τον αναγνώστη. Η τεχνική αυτή της επιμεριστικής απεικόνισης του όλου είναι σήμερα πολύ συχνή και στον κινηματογράφο.

Σε άλλες περιπτώσεις συνεκδοχικής λειτουργίας του λόγου, προβάλλεται εμφατικά το *ένα* αντί για τα πολλά ομοειδή. Και σ' αυτή δηλαδή την περίπτωση, ο λόγος χρησιμοποιεί την επιμεριστική τεχνική: το σύνολο των ομοειδών επιμερίζεται και διασπάται, αφού από το *όλο* προβάλλεται μόνο το *ένα*.

π.χ.– *Τετρακόσια χρόνια ρήμαξε την Ελλάδα ο Τούρκος* (αντί οι Τούρκοι)

Άλλες πάλι φορές, χρησιμοποιείται η ύλη, το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο ένα αντικείμενο, αντί γι' αυτό το ίδιο το αντικείμενο.

π.χ.– *Να τρώει η σκουριά το σίδερο κι η γη*
τον αντρειωμένο

Στην περίπτωση αυτή, ο συνεκδοχικός τρόπος εκφοράς του λόγου προβάλλει το όνομα του υλικού (=σίδερο) και όχι το αντικείμενο που είναι κατασκευασμένο από αυτό το υλικό (=το σιδερένιο όπλο). Πρόκειται, δηλαδή, για μια τεχνική υποκατάστασης: το αντικείμενο υποκαθίσταται από το υλικό του.

Συνεκδοχή επίσης έχουμε και σε περιπτώσεις ανάλογες με το ακόλουθο παράδειγμα:

– *αχός βαρύς ακούγεται πολλά τουφέκια πέφτουν*

Συγκεκριμένα, στο παράδειγμα αυτό παρατηρούμε ότι χρησιμοποιείται εκείνο που παράγει μια ενέργεια αντί για την ίδια την ενέργεια. Στην ουσία, προβάλλεται το παράγον (ή το αίτιο) αντί για το παραγόμενο (ή το αποτέλεσμα): πολλά τουφέκια = πολλές τουφεκιές.

Η αξία της συνεκδοχής φαίνεται καλύτερα στα παρακάτω παραδείγματα, στα οποία ο συνεκδοχικός τρόπος εκφοράς του λόγου συνδυάζεται με τη μεταφορά:

– Θαλασσινοί όλοι στη γενιά του· θαλασσινός και ο ίδιος. Μια ολόκληρη ζωή τον *έφαγε η αλμύρα*· τον έλιωσε και τον *κατάπιε η λαμαρίνα* (=τον έφαγε η σκληρή ζωή της θάλασσας και τον κατάπιε η ζωή μέσα στα βαπόρια).

(Βλ. Μεταφορά, Μετωνυμία)

Συνήχηση

Στους παρακάτω στίχους του Διονύσιου Σολωμού από τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»:

Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασιλεύει·
Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί κι η μάνα το ζηλεύει

παρατηρούμε ότι οι δυο στίχοι που ομοιοκαταληκτούν παρουσιάζουν πλήρη ηχητική ομοιότητα: *βασιλεύει - ζηλεύει.*

Συχνά, όμως, διαπιστώνουμε, σε στίχους που ομοιοκαταληκτούν, να μην υπάρχει το χαρακτηριστικό της πλήρους ηχητικής ομοιό-

τητας, όπως ακριβώς συμβαίνει στους παρακάτω στίχους (το δεύτερο και τον τέταρτο):

Σε γνωρίζω από την κόψη
του σπαθιού την τρομερή
σε γνωρίζω από την όψη
που με βία μετράει τη γη.

Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι οι λέξεις *τρομερή - γη* ομοηχούν μεταξύ τους μόνο ως προς τα φωνήεντα (ρή - γη). Αυτό είναι ένα είδος *ατελούς ή μερικής ομοιοκαταληξίας*, που το ονομάζουμε *συνήχηση*.

Σύμφωνα με το Θρασύβουλο Σταύρου, «το όχι τέλειο ομόηχο τέλος των στίχων λέγεται συνήχηση».

(Βλ. Ομοιοκαταληξία)

Συνταγματικές - Παραδειγματικές σχέσεις

Η διάκριση ανάμεσα σε συνταγματικές και παραδειγματικές σχέσεις διατυπώθηκε για πρώτη φορά στις αρχές του αιώνα μας από τον εισηγητή της σύγχρονης γλωσσολογίας, τον Ελβετό Ferdinand de Saussure. Σύμφωνα με το Saussure, μέσα στα πλαίσια κάθε σημειολογικού συστήματος, όπως για παράδειγμα της γλώσσας, αναπτύσσονται δύο βασικά είδη σχέσεων, τα οποία μπορούμε να κατατάξουμε σε δύο άξονες: τον άξονα του συνδυασμού και τον άξονα της επιλογής.

Στον άξονα του συνδυασμού μπορούμε να κατατάξουμε τις σχέσεις που ο Saussure ονομάζει συνταγματικές, δηλαδή εκείνες που χαρακτηρίζουν τα γλωσσικά στοιχεία στη συνεμφάνισή τους με άλλα στοιχεία (γι' αυτό και αλλιώς ονομάζονται «σχέσεις εν παρουσία»). Για παράδειγμα, στην πολύ απλή φράση «το παιδί έφαγε», συνταγματικές είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις λέξεις «το» και «παιδί», ανάμεσα στις λέξεις «το παιδί» και «έφαγε» ή ανάμεσα στα φωνήματα και τα μορφήματα που απαρτίζουν τις λέξεις αυτές. Πρόκειται, συνεπώς, για ένα πολύπλευρο και πολύπλοκο σύστημα σχέσεων, που ισχύει σε πολλά διαφορετικά επίπεδα και στην ουσία καθορίζει την τελική εμφάνιση και διατύπωση της φράσης. Για να το κατανοήσουμε αυτό, αρκεί να σκεφθούμε ότι εξαιτίας ακριβώς των συνταγματικών σχέσεων, δεν μπορούμε να συνδυάσουμε τις λέξεις ή τους ήχους με όποιο τρόπο θέλουμε· πρέπει οι συνδυασμοί μας να μπορούν να ενταχθούν στο σύστημα των συνταγματικών σχέσεων της ελληνικής γλώσσας.

Από την άλλη πλευρά, στον άξονα της επιλογής κατατάσσουμε τις λεγόμενες παραδειγματικές σχέσεις, δηλαδή εκείνες που αναπτύσσονται ανάμεσα σε ένα συγκεκριμένο γλωσσικό στοιχείο και σε ένα πλήθος άλλων στοιχείων τα οποία θα μπορούσαν να τοποθετηθούν στη θέση του πρώτου και να το υποκαταστήσουν (γι' αυτό και αλλιώς ονομάζονται «σχέσεις εν απουσία»). Οι σχέσεις αυτές χαρακτηρίζονται από πολύ μεγάλη μορφική ποικιλία. Για παράδειγμα, οι διάφορες καταλήξεις ενός κλιτού τύπου (ρήμα, όνομα κτλ.) βρίσκονται μεταξύ τους σε παραδειγματικές σχέσεις και σε κάθε στιγμή είμαστε υποχρεωμένοι να επιλέξουμε μιαν από αυτές· ή, αν επανέλθουμε στη φράση που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω, θα διαπιστώσουμε ότι υφίστανται παραδειγματικές σχέσεις ανάμεσα σε αυτήν και σε πολλές ανάλογες φράσεις, όπως «ο πατέρας μίλησε», «ο σκύλος έτρεξε» κτλ. (και πιο συγκεκριμένα, ανάμεσα στις λέξεις «παιδί», «πατέρας» και «σκύλος», «έφαγε», «μίλησε» και «έτρεξε» κτλ.).

Απ' όλα τα παραπάνω, μπορούμε με λίγα λόγια να συμπεράνουμε πως, όταν κάποιος αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα, είτε προφορικά είτε γραπτά, εκτελεί την ίδια σχεδόν στιγμή δύο διαφορετικές λειτουργίες: από τη μια πλευρά επιλέγει και από την άλλη συνδυάζει· στόχος του, λοιπόν, είναι να κάνει τις σωστές επιλογές από τον άξονα της επιλογής (παραδειγματικός) και να συνδυάσει σωστά τα στοιχεία που επέλεξε, επάνω στον άξονα του συνδυασμού (συνταγματικός).

Οι συνταγματικές και οι παραδειγματικές σχέσεις ισχύουν βέβαια και στη λογοτεχνία, όπως και σε κάθε σημειολογικό σύστημα: για παράδειγμα, οι λέξεις ενός ποιήματος βρίσκονται σε συνταγματικές σχέσεις μεταξύ τους και σε παραδειγματικές σχέσεις με όλες τις άλλες λέξεις που θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιήσει ο ποιητής· το ίδιο ισχύει για τα μέτρα, για τα γεγονότα και τη χρονική αλληλουχία σε μιαν αφήγηση κτλ. Συνεπώς, ο αναγνώστης οφείλει να προβληματιστεί πάνω σε αυτές τις σχέσεις και να προσπαθήσει να τις κατανοήσει, ερμηνεύοντας με τον τρόπο αυτό τις επιλογές και τους συνδυασμούς του δημιουργού.

Συστολή και διαστολή του χρόνου

Ο χρόνος μιας αφήγησης σπάνια συμπίπτει με τον πραγματικό χρόνο των γεγονότων που εξιστορούνται. Μπορεί π.χ. ο πραγματικός χρόνος ενός γεγονότος να είχε μια ορισμένη διάρκεια (να κράτησε μια ολόκληρη μέρα). Στην αφηγηματική όμως πράξη, αυτή η ορισμένη διάρκεια μπορεί να συστέλλεται (ή, αντίθετα, να διαστέλλεται).

Τη συστολή (ή τη διαστολή) του χρόνου την επιβάλλει η γενικότερη αφηγηματική οικονομία που ακολουθεί ο δημιουργός του κειμένου. Έτσι, είναι δυνατόν ένα συγκεκριμένο γεγονός που ο αφηγητής κρίνει ότι δεν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, να περιστέλλεται και να περιορίζεται χρονικά. Αυτή την περιστολή της χρονικής του διάρκειας την ονομάζουμε *συστολή του χρόνου*. Αντίθετα, όταν κάποιο γεγονός κριθεί ότι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, η αφήγηση το διευρύνει, το απλώνει χρονικά, διαστέλλοντας έτσι τη χρονική του διάρκεια *(=διαστολή του χρόνου)*.

Στην παραλογή *«Του νεκρού αδελφού»*, το γεγονός του γάμου της Αρετής δίνεται μόνο με ένα στίχο:

και σαν την επαντρέψανε την Αρετή
στα ξένα

Αυτό συμβαίνει, επειδή η αφηγηματική ανάπτυξη αυτού του γεγονότος δεν έχει ιδιαίτερο αφηγηματικό ενδιαφέρον. Έτσι, η πραγματική διάρκεια και ο πραγματικός χρόνος του γάμου συστέλλονται και περιορίζονται χρονικά-κειμενικά. Αν συνέβαινε το αντίθετο, και το γεγονός του γάμου δινόταν αναλυτικά, η αφήγηση θα ήταν πλαδαρή, ο αφηγηματικός ρυθμός βραδύς και, παράλληλα, θα χαλάρωνε η δραματική ένταση. Η γενική, λοιπόν, αφηγηματική οικονομία (=η σωστή ρύθμιση στην εξέλιξη του αφηγηματικού υλικού) έκρινε ότι αυτό το γεγονός θα έπρεπε, ως χρονική διάρκεια και ως κειμενική έκταση, να περιορισθεί και να συρρικνωθεί. Αυτή, ακριβώς, η συρρίκνωση και η συστολή του χρόνου συντελούν στην επιτάχυνση του αφηγηματικού ρυθμού.

Στην ίδια όμως παραλογή, και συγκεκριμένα στη σκηνή της επιστροφής από τα ξένα του Κωσταντή και της Αρετής, ο αφηγηματικός χρόνος διαστέλλεται για τρεις λόγους: πρώτον, γιατί η όλη «σκηνή» έχει αφηγηματικό ενδιαφέρον· δεύτερον, γιατί πρέπει να δοθεί η αίσθηση μιας διάρκειας (=το μάκρος του ταξιδιού) και τρίτον, επειδή η κειμενική έκταση της «σκηνής» επιτείνει και επαυξάνει το ενδιαφέρον για την περαιτέρω εξέλιξη του μύθου.

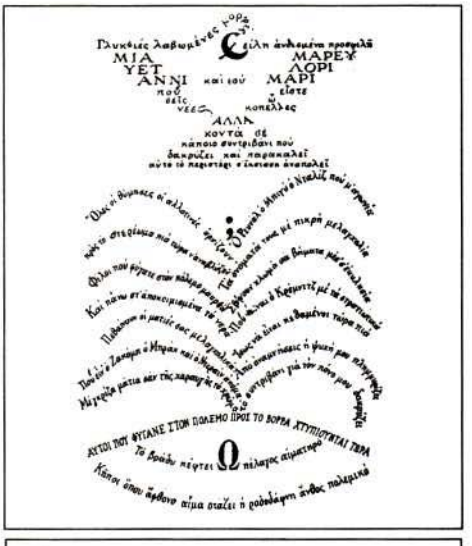
Αυτονόητο, βέβαια, ότι η διαστολή του χρόνου και το αφηγηματικό άπλωμα ενός γεγονότος προκαλούν μεγάλη επιβράδυνση στην εξέλιξη του μύθου· αυτό, τελικά, καταντά μειονέκτημα, γιατί χαλαρώνει ο αφηγηματικός ρυθμός.

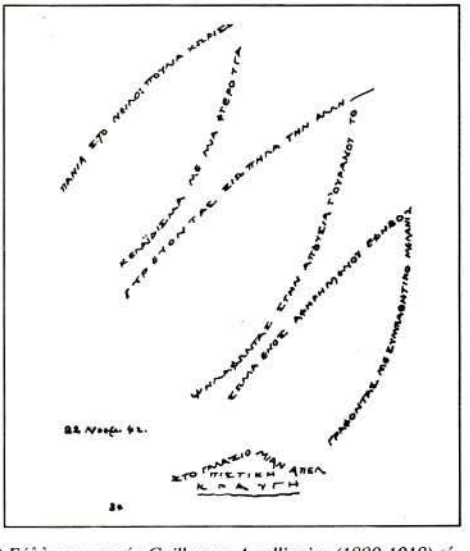
(Βλ. Χρόνος αφηγηματικός)

Σχηματικά ποιήματα

Το 1918, ο Γάλλος ποιητής Guillaume Apollinaire δημοσίευσε την ποιητική συλλογή *Calligrames* (=Καλλιγραφήματα). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της συλλογής είναι το εξής: τα ποιήματα είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε οι στίχοι να σχηματίζουν

μια γραφική παράσταση, μια συγκεκριμένη εικόνα.





Ο Γάλλος ποιητής Guillaume Apollinaire (1880-1918) είναι ο εμπνευστής των λεγόμενων σχηματικών ποιημάτων, μιας τεχνικής την οποία αξιοποίησε στη χώρα μας ο Γιώργος Σεφέρης. Βλέπουμε εδώ τα ποιήματα «Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι» του Apollinaire και «Καλλιγράφημα» του Σεφέρη.

Η γραφική αυτή παράσταση δεν είναι φυσικά αυθαίρετη· αντίθετα, είναι πάντα σχετική με το θέμα και το περιεχόμενο του ποιήματος. Όλα τα ποιήματα που είναι γραμμένα με αυτόν τον τρόπο, ονομάζονται σχηματικά ή σχηματογραφικά ή καλλιγραφήματα. Πολύ γνωστό είναι το ποίημα του G. Apollinaire *«Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι»*. Οι στίχοι αυτού του ποιήματος είναι γραμμένοι με τρόπο που να σχηματίζουν μια συγκεκριμένη παράσταση: ένα λαβωμένο «περιστέρι με ανοιγμένα φτερά, που αιωρείται πάνω από ένα συντριβάνι».

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, σχηματικά ποιήματα έχει γράψει ο Γιώργος Σεφέρης. Συγκεκριμένα, στην ποιητική του συλλογή *«Ημερολόγιο καταστρώματος, Β΄»*, υπάρχει το ποίημα που τιτλοφορείται *«Καλλιγράφημα»* και έχει τη μορφή, η οποία αποδίδει σχηματικά το ποιητικό θέμα. Του ίδιου επίσης ποιητή είναι γνωστό το σχηματικό ποίημα που τιτλοφορείται *«Επιδρομή»*, καθώς και αρκετά ακόμη ποιήματα.

Σχολή, ρεύμα, κίνημα

Όσοι ασχολούνται με τη λογοτεχνία και τη μελέτη της πολύ συχνά συναντούν ή χρησιμοποιούν και οι ίδιοι τους όρους «λογοτεχνική σχολή», «λογοτεχνικό ρεύμα» και «λογοτεχνικό κίνημα». Τι ακριβώς σημαίνουν, όμως, αυτοί οι τρεις όροι; Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλοί κριτικοί και μελετητές τους χρησιμοποιούν χωρίς να τους διαφοροποιούν νοηματικά, σαν να ήταν ταυτόσημοι. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μεταξύ των τριών αυτών όρων υπάρχουν ορισμένες λεπτές διαφορές, που πρέπει οπωσδήποτε να τις λαμβάνουμε υπόψη όταν τους χρησιμοποιούμε.

Πιο συγκεκριμένα, ο όρος «λογοτεχνική σχολή» αναφέρεται συνήθως σε έναν ορισμένο αριθμό δημιουργούν που δρουν συνειδητά και οργανωμένα ως ομάδα. Τα στοιχεία που τους συνδέουν αφορούν συνήθως στην ηλικία, τις εμπειρίες τους, τις απόψεις τους για τη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα,

τις ευρύτερες ανησυχίες τους για ζητήματα πολιτισμικά, κοινωνικά, ιστορικά. Στη νεοελληνική λογοτεχνία, για παράδειγμα, μιλούμε συνήθως για «Επτανησιακή Σχολή», «Αθηναϊκή Σχολή» (παλαιά και νέα), «Σχολή της Θεσσαλονίκης» κτλ. Θα πρέπει, βέβαια, να πούμε ότι με το ίδιο περίπου νόημα πολλοί χρησιμοποιούν σήμερα τον όρο *γενιά* (π.χ. γενιά του 1880, γενιά του '30, μεταπολεμικές γενιές κτλ.), που φυσικά θέτει και αυτός συγκεκριμένα προβλήματα.

Από την πλευρά του, ο όρος «λογοτεχνικό κίνημα» περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω στοιχεία, εμπεριέχει όμως και μία επιπλέον παράμετρο, πολύ σημαντική: το γεγονός, δηλαδή, ότι οι δημιουργοί που συμμετέχουν σε ένα λογοτεχνικό κίνημα, διακατέχονται από την έντονη επιθυμία να παρέμβουν με τον πλέον δυναμικό τρόπο όχι μόνο στα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ζητήματα της εποχής τους αλλά και στα πολιτικά ή κοινωνικά πράγματα. Μ' άλλα λόγια, τα λογοτεχνικά κινήματα συνδέουν πολύ στενά την τέχνη με την ίδια τη ζωή. Στόχος τους είναι η ρήξη με το παρελθόν, η δημιουργία μιας ιστορικής τομής. Ξεκινώντας από τη λογοτεχνία, θεωρούν ότι δεν ανταποκρίνεται πλέον στις ανάγκες της εποχής τους, καθώς έχει παραμείνει δεμένη με το παρελθόν, στάσιμη ή έχει περιπέσει σε λήθαργο. Συνεπώς, πρέπει να ανανεωθεί, να αναζωογονηθεί με νέο αίμα, νέες ιδέες και απόψεις, νέους δημιουργούς και κείμενα, απορρίπτοντας καθετί παλαιό· και, φυσικά, αφού αλλάξει η τέχνη, το ιδανικό θα ήταν να αλλάξει και η ίδια η ζωή, να αλλάξουν δηλαδή οι άνθρωποι τρόπο σκέψης, νοοτροπία κτλ.

Οι εκπρόσωποι ενός λογοτεχνικού κινήματος προσπαθούν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους με κάθε τρόπο. Πρώτα απ' όλα γράφουν δυναμικά θεωρητικά κείμενα (=μανιφέστα), καθώς και πρωτοριακά λογοτεχνικά κείμενα· παράλληλα, όμως, αποτολμούν και διάφορες παρεμβάσεις στην κοινωνική ζωή (συγκεντρώσεις, καλλιτεχνικές ή ποιητικές βραδιές, happenings κτλ.), παίρνοντας θέση για όλα τα ζητήματα της επικαιρότητας και προκαλώντας όσο μπορούν περισσότερο. Λογοτεχνικά κινήματα είναι, για παράδειγμα, ο ρομαντισμός, ο φουτουρισμός, το ντανταί, ο υπερρεαλισμός κτλ. Μάλιστα, η περίπτωση του υπερρεαλισμού είναι από τις πλέον χαρακτηριστικές: στη Γαλλία όπου πρωτοεκδηλώθηκε, υπήρξε ένα πολύ δυναμικό κίνημα, με τους εκπροσώπους του να έχουν ακόμη και πολιτική δράση· αλλά στις πιο πολλές χώρες στις οποίες εμφανίστηκε στη συνέχεια, μεταξύ των οποίων και η δική μας, έχασε αυτόν τον επαναστατικό του χαρακτήρα και ενσωματώθηκε κατά κάποιο τρόπο στις λογοτεχνίες τους ως μια σημαντική πρωτοποριακή τάση, ένα λογοτεχνικό ρεύμα, που δε διεκδικούσε συμμετοχή σε άλλους τομείς της ζωής εκτός από την τέχνη.

Ο τελευταίος από τους τρεις όρους — «λογοτεχνικό ρεύμα» — είναι κάπως διαφορετικός από τους άλλους· κι αυτό, διότι δεν αναφέρεται σε μιαν οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών αλλά περισσότερο χαρακτηρίζει μια τάση, κυρίαρχη ή όχι, η οποία εμφανίστηκε κάποια στιγμή σε μια συγκεκριμένη λογοτεχνία, όπως ο νεοελληνικός υπερρεαλισμός που αναφέραμε παραπάνω. Μ' άλλα λόγια, στην περίπτωση του λογοτεχνικού ρεύματος δεν υπάρχει το στοιχείο της συνειδητής κοινής δράσης από μια ομάδα ανθρώπων. Μάλιστα, είναι πολύ πιθανό κάποιοι που σήμερα τους θεωρούμε φορείς ενός ρεύματος, να μην είχαν οι ίδιοι συνείδηση των κοινών στοιχείων που τους ένωναν και μόνο σήμερα, βλέποντας τα πράγματα από απόσταση, να μπορούμε να τους τοποθετήσουμε μαζί.

Έπειτα από τους ορισμούς αυτούς, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι οι όροι «σχολή», «κίνημα» και «ρεύμα» (όπως κι οι συγγενικοί τους «γενιά», «τάση», «περίοδος» κτλ.) δε χρησιμοποιούνται μόνο για τη λογοτεχνία αλλά για όλες τις μορφές τέχνης. Πο-

 Σχολή, ρεύμα, κίνημα

λύ συχνά, μάλιστα, χρησιμοποιείται ο ίδιος ακριβώς όρος τόσο στην ιστορία της λογοτεχνίας όσο και στην ιστορία της τέχνης (π.χ. ρομαντισμός). Εξάλλου, σήμερα, οι όροι αυτοί έχουν ξεφύγει από τα πλαίσια της τέχνης και χρησιμοποιούνται από πολλούς και στο χώρο των ιδεών: η φιλοσοφία, η θεωρία της τέχνης, η ιστορία των ιδεών κτλ. έχουν και αυτές τα δικά τους ρεύματα, κινήματα ή σχολές, όπως π.χ. ο διαφωτισμός, ο ανθρωπισμός, ο υπαρξισμός κτλ.

Τέλος, επανερχόμενοι στη λογοτεχνία, θα πρέπει να τονίσουμε το εξής: το γεγονός ότι ορισμένοι δημιουργοί εντάσσονται σε μια σχολή, ρεύμα ή κίνημα δε συνεπάγεται αυτόματα και πλήρη ομοιομορφία στα έργα τους, ακόμη και στην περίπτωση που οι ίδιοι δείχνουν να πιστεύουν κάτι τέτοιο. Οπωσδήποτε, βέβαια, θα υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία και γνωρίσματα αλλά εξίσου βέβαιο είναι ότι από ένα σημείο και μετά κάθε καλλιτέχνης ακολουθεί το δικό του προσωπικό δρόμο. Άλλωστε, δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι στην τέχνη, όλες αυτές οι κατατάξεις και οι ομαδοποιήσεις είναι χρήσιμες για λόγους κυρίως πρακτικούς· εμπεριέχουν όμως πάντοτε τον κίνδυνο της απλούστευσης ενός ιδιαίτερα περίπλοκου και πολύπλευρου φαινομένου· γι' αυτό και πρέπει να χρησιμοποιούνται με ελαστικότητα και όχι με τρόπο απόλυτο, γιατί τότε περισσότερο θα μας παραπλανήσουν παρά θα μας διαφωτίσουν.

(βλ. Διαφωτισμός, Εξπρεσιονισμός, Ηθογραφία, Καρυωτακισμός, Κλασικισμός, Λογοτεχνική γενιά, Μοντερνισμός, Νατουραλισμός, Νέο Μυθιστόρημα, Νταντά, Παρνασσισμός, Ρεαλισμός, Ρομαντισμός, Συμβολισμός, Υπερρεαλισμός, Φουτουρισμός).

Ταξιδιωτική λογοτεχνία

Με τον όρο «ταξιδιωτική λογοτεχνία» χαρακτηρίζουμε συνήθως μια ιδιαίτερη ομάδα πεζών κειμένων, στα οποία οι συγγραφείς προσπαθούν να μας μεταφέρουν τις εντυπώσεις τους από χώρες ή περιοχές τις οποίες έτυχε να επισκεφθούν κάποια στιγμή.

Λέγοντας ότι οι συγγραφείς μεταφέρουν τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις τους, δεν πρέπει να φανταστούμε ότι τα κείμενά τους είναι απλές περιγραφές των όσων είδαν. Ένα ταξιδιωτικό λογοτεχνικό κείμενο περιλαμβάνει συνήθως μια ολοκληρωμένη άποψη του συγγραφέα για τον τόπο που επισκέφθηκε, για την ιστορία του, για τους ανθρώπους του, τη νοοτροπία και τον τρόπο ζωής τους κτλ.· κι όλα αυτά, βέβαια, γραμμένα με ένα ιδιαίτερο ύφος και τεχνική, καθώς και με πολύ έντονο το προσωπικό και υποκειμενικό στοιχείο, πράγμα που δίνει στο κείμενο τη λογοτεχνική του αξία και το κάνει να ξεχωρίζει.

Η ταξιδιωτική λογοτεχνία γεννήθηκε ουσιαστικά μέσα από το κλίμα του περιηγητισμού, που επικράτησε στην Ευρώπη από τα τέλη του 18ου αιώνα και μετά. Αποφασιστικό ρόλο σ' αυτή την εξέλιξη έπαιξε το κίνημα του ρομαντισμού, που έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μακρινούς και άγνωστους τόπους και πολιτισμούς, καθώς και την τάση του για περιπέτεια και φυγή. Οι μεγάλοι περιηγητές και ταξιδιώτες της εποχής κατέγραφαν τις ταξιδιωτικές τους εμπειρίες σε ημερολόγια ή στην αλληλογραφία τους και από αυτές τις πρώτες καταγραφές γεννήθηκε τελικά η ταξιωτική λογοτεχνία. Όλη αυτή η τάση ενισχύθηκε, άλλωστε, και απ' το πνεύμα του κοσμοπολιτισμού, το οποίο επικράτησε από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά σε όλο το δυτικό κόσμο.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, η ακμή του συγκεκριμένου είδους συνδέεται κυρίως με συγγραφείς που δραστηριοποιούνται στα χρόνια του μεσοπολέμου, οπότε το κλίμα του κοσμοπολιτισμού φτάνει πολύ έντονο και στη χώρα μας. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε συγγραφείς όπως το Νίκο Καζαντζάκη, τον Κώστα Ουράνη, τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, τον Πέτρο Χάρη κ.ά. Ειδικά οι δύο πρώτοι έγραψαν πλήθος ταξιδιωτικών κειμένων. Για παράδειγμα, ο Καζαντζάκης εξέδωσε τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις απ' όλα σχεδόν τα μέρη που επισκέφθηκε, με το γενικό τίτλο *Ταξιδεύοντας*: για την Ισπανία, την Ιταλία και την Αίγυπτο (1927), για την Ισπανία και πάλι στην περίοδο του εμφυλίου πολέμου (1937), για την Ιαπωνία και την Κίνα (1937), για την Αγγλία (1941)· μετά το θάνατό του κυκλοφόρησαν και οι εντυπώσεις του από τη Ρωσία, την Ιερουσαλήμ, την Κύπρο και την Πελοπόννησο. Από την πλευρά του, ο Ουράνης έγραψε κείμενα όπως το «Sol y sombra» για την Ισπα-

νία και το «Γλαυκοί δρόμοι» για τη Μεσόγειο, τα οποία διακρίνονται για το γλαφυρό τους ύφος και το έντονο κοσμοπολίτικο πνεύμα τους. Ο ίδιος ο Ουράνης έλεγε ότι αποτελούσαν ένα μέσο διαφυγής από τη σύγχρονη ζωή, τον πυρετό, τις ανησυχίες, τα προβλήματα και τη ρουτίνα της.

Για ένα διάστημα, λοιπόν, το είδος της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας ήταν αρκετά αγαπητό και διαδεδομένο, τόσο στη χώρα μας όσο και αλλού. Σήμερα, όμως, τα πράγματα δείχνουν να έχουν αλλάξει: τα ταξιωτικά κείμενα λιγοστεύουν συνεχώς. Οι λόγοι που επέφεραν αυτή την αλλαγή δε συνδέονται τόσο με τη λογοτεχνία όσο με τις εξελίξεις στον τρόπο ζωής μας και στον κόσμο γενικότερα. Για παράδειγμα, τα ταξίδια είναι σήμερα πολύ πιο εύκολα και πιο φτηνά απ' ό,τι στο παρελθόν, με αποτέλεσμα να ταξιδεύουν περισσότεροι άνθρωποι· επιπλέον, το βιβλίο δε συνιστά πια τη βασική πηγή πληροφόρησης για τέτοιου είδους θέματα: το ρόλο αυτό έχουν πλέον αναλάβει τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, όπως για παράδειγμα η τηλεόραση, τα περιοδικά κτλ. Με λίγα λόγια, οι άνθρωποι δεν έχουν πια ιδιαίτερους λόγους να θέλουν να διαβάσουν ταξιδιωτικές εντυπώσεις γραμμένες από άλλους· και όταν οι αναγνώστες παύουν να ενδιαφέρονται για ένα είδος κειμένων, αυτόματα σταματούν να ασχολούνται με αυτό και οι συγγραφείς.

Τέχνη για την τέχνη

Ο όρος "τέχνη για την τέχνη" αποτελεί κατά λέξη μετάφραση του αντίστοιχου γαλλικού όρου («l'art pour l'art») και προσπαθεί να εκφράσει με τρόπο λακωνικό μία ορισμένη άποψη για την τέχνη: ότι, δηλαδή, κάθε έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από αυτάρκεια και αυτονομία.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της άποψης, το έργο τέχνης αποτελεί έναν ξεχωριστό κόσμο, μοναδικό και ανεπανάληπτο, με δική του συνοχή, και, συνεπώς, είναι ένα αντικείμενο που πρέπει να το απολαμβάνουμε καθαυτό χωρίς καμία αναφορά σε οποιοδήποτε εξωτερικό στοιχείο. Μ' άλλα λόγια, η τέχνη δε χρησιμεύει σε κάτι, δεν είναι ένα μέσο για να φτάσουμε σε κάποιον άλλο εξωτερικό στόχο, αλλά είναι ταυτόχρονα μέσο και στόχος.

Η άποψη αυτή, την οποία πολύ συνοπτικά εκθέσαμε εδώ, φαίνεται ότι ξεκίνησε απ' τους Γερμανούς ρομαντικούς αλλά τη συναντάμε και στη Γαλλία και στην Αγγλία, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Μάλιστα, το 1818 διατυπώνεται για πρώτη φορά και ο όρος «τέχνη για την τέχνη» από το Γάλλο στοχαστή Victor Cousin.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο όρος «τέχνη για την τέχνη» αναφέρεται κυρίως στην ποίηση. Πάντα στη Γαλλία, ποιητές όπως ο Charles Baudelaire και ο Theophile Gautier, επηρεασμένοι και από τις απόψεις του Αμερικανού Edgar Allan Poe, αντιμετωπίζουν την ποίηση ως μια προσπάθεια βίωσης της καθαρής ομορφιάς, μέσα από το ρυθμό και τις λέξεις, με πλήρη αδιαφορία για τα εξωτερικά στοιχεία. Τις απόψεις αυτές υιοθετούν ως ένα βαθμό αργότερα οι συμβολιστές, και ειδικά οι υποστηρικτές της λεγόμενης καθαρής ποίησης.

Στα ίδια περίπου πλαίσια κινείται και ο Βρετανός A. C. Bradley, που το 1901 εκφράζει την άποψη ότι η εμπειρία της ποίησης είναι αυτοσκοπός και ότι η ποιητική αξία συνδέεται αποκλειστικά με την αισθητική απόλαυση και όχι με την πραγματικότητα, με την οποία το ποίημα δε συναντιέται ποτέ, αφού είναι ένας αυτόνομος, παράλληλος κόσμος, με δικούς του κανόνες.

Είναι γεγονός ότι τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, οι ιδέες αυτές είχαν πολύ μεγάλη απήχηση μεταξύ των λογοτεχνών και των καλλιτεχνών. Ειδικά στον αγγλο-σαξονικό κόσμο, γύρω στο 1920, το σύνθημα «η τέχνη για την τέχνη» ήταν η κυρίαρχη άποψη.

Τέχνη για την τέχνη

Εξάλλου, θα πρέπει να πούμε ότι από το συγκεκριμένο σύνθημα επηρεάστηκαν ως ένα βαθμό και αρκετοί κριτικοί του αιώνα μας, που υποστήριξαν σθεναρά την άποψη ότι τα λογοτεχνικά κείμενα συνιστούν κόσμους αυτόνομους και αυτάρκεις και προσφέρονται μόνο για εσωτερική μελέτη, χωρίς καμία αναφορά σε στοιχεία εξωτερικά. Σχολές όπως ο ρωσικός φορμαλισμός, η αγγλο-αμερικανική νέα κριτική ή ο δομισμός, δεν ανατρέχουν σε βιογραφικά, ιστορικά, κοινωνιολογικά, ψυχολογικά ή άλλα εξωτερικά στοιχεία αλλά ερμηνεύουν τα κείμενα με βάση τα εσωτερικά τους χαρακτηριστικά και τους νόμους που διέπουν τον κόσμο της λογοτεχνίας.

(Βλ. Καθαρή ποίηση, Κριτική, Συμβολισμός)

Ύμνος

Ο ύμνος είναι ένα ποιητικό είδος που καλλιεργείται ήδη απ' τα αρχαία χρόνια, καταρχήν στην εποχή του Ομήρου (οι λεγόμενοι

Ο «Ύμνος εις την ελευθερίαν» του Διονύσιου Σολωμού, ένα από τα ελάχιστα ποιήματα αυτού του είδους στη νεοελληνική λογοτεχνία, έμελλε να γίνει ο εθνικός ύμνος της χώρας μας.

ομηρικοί ύμνοι) και, κυρίως, στους αιώνες που ακμάζει η λυρική ποίηση. Στην ουσία, πρόκειται για ένα τραγούδι γραμμένο για να τιμηθεί κάποιος θεός, ημίθεος ή ήρωας ή για να δοξαστεί ο νικητής μιας μάχης, ενός πολέμου ή ενός αγώνα. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για ένα εγκωμιαστικό τραγούδι γεμάτο πάθος και λυρική ένταση, το οποίο στοχεύει στην πνευματική και ψυχική ανάταση.

Ο ύμνος καλλιεργείται ιδιαίτερα και την εποχή του Βυζαντίου, ιδίως κατά το 6ο και τον 7ο αιώνα, αλλά με εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα, αφού το περιεχόμενό του είναι πλέον θρησκευτικό. Παραμένει βέβαια ένα τραγούδι δοξαστικό, στρέφεται όμως αποκλειστικά προς το θείο, όπως το εννοεί βέβαια ο χριστιανισμός. Η ένταση και το πάθος πηγάζουν τώρα από την πίστη τόσο του ποιητή όσο και του κοινού, που επιζητούν την ανάταση στην προσπάθειά τους να προσεγγίσουν το θείο. Ο πιο γνωστός και ο πιο μεγάλος Βυζαντινός υμνογράφος υπήρξε, βέβαια, ο Ρωμανός ο Μελωδός.

Στα νεότερα χρόνια, ο ύμνος διατηρεί τα βασικά του χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα, την έξαρση, το λυρισμό, το υψηλό περιεχόμενο κτλ. Το πιο χαρακτηριστικό έργο του είδους είναι αναμφίβολα ο *Ύμνος εις την ελευθερίαν* του Διονύσιου Σολωμού, μέρος του οποίου αποτελεί σήμερα και τον εθνικό μας ύμνο. Άλλωστε, οι εθνικοί ύμνοι όλων των κρατών δεν είναι τίποτε άλλο παρά τραγούδια που συμπυκνώνουν αισθήματα πατριωτικά και εθνικά, προκαλώντας τον ενθουσιασμό και την έξαρση σε έναν ολόκληρο λαό.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Υπερβατό

Ορισμένες φορές, ιδιαίτερα στο γραπτό λόγο και σπανιότερα στον προφορικό, συμβαίνει το εξής: δύο λέξεις, που αποτελούν μια συντακτική και λογική ενότητα, δεν εκφέρονται, όπως θα έπρεπε, η μια δίπλα στην άλλη αλλά χωρίζονται. Αυτό συμβαίνει, επειδή μεταξύ αυτών των δύο λέξεων παρεμβάλλεται μία άλλη (ή και περισσότερες) που τις διαχωρίζει. Αυτή, ακριβώς, η εκφραστική και συντακτική διάσπαση της φυσικής ροής του λόγου ονομάζεται σχήμα υπερβατό. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στο λόγο το υπερβατό, φαίνεται καθαρά στο ακόλουθο παράδειγμα:

Πίνω το ωριοστάλαχτο της πλάκας
το φαρμάκι

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, οι λέξεις «ωριοστάλαχτο» και «φαρμάκι» αποτελούν μια συντακτική και λογική ενότητα και κανονικά θα έπρεπε να εκφέρονται η μια δίπλα στην άλλη: «ωριοστάλαχτο φαρμάκι». Στο παράδειγμα όμως η μια χωρίστηκε απ' την άλλη με την παρεμβολή της λέξης: «της πλάκας».

Το υπερβατό είναι συχνό σχήμα στην αρχαία ελληνική γλώσσα, στη νεότερη λόγια, καθώς επίσης και στην ποίηση, που πολλές φορές το επιβάλλει η μετρική οικονομία του στίχου. Απ' τους νεότερους ποιητές συχνά χρησιμοποιεί το υπερβατό σχήμα ο Κάλβος:

Και σήμερον τα δένδρα
και τας πηγάς σεβάζονται
δροσεράς οι ποιμένες
(Ο φιλόπατρις, στροφή ιδ΄)

Η λαμπάς η αιώνιος
σου βρέχει την ημέραν
τους καρπούς, και τα δάκρυα
γίνονται της νυκτός
εις εσέ κρίνοι
(Ο φιλόπατρις, στροφή κ΄)

Υπερβολή

Στο παρακάτω παράδειγμα από το δημοτικό τραγούδι «Ο θάνατος του Διγενή»:

βογκάει τρέμουν τα βουνά, βογκάει τρέμουν
οι κάμποι

παρατηρούμε τα εξής: για να δοθούν με έμφαση η ένταση του βογγητού και οι επιθανάτιες στιγμές του Διγενή, χρησιμοποιούνται εκφραστικοί τρόποι που δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, ξεπερνούν το συνηθισμένο μέτρο και βρίσκονται έξω από την καθημερινή εμπειρία του ανθρώπου (=τρέμουν τα βουνά, τρέμουν οι κάμποι).

Όταν στα λογοτεχνικά κείμενα — αλλά και στον καθημερινό λόγο — χρησιμοποιούνται εκφραστικοί τρόποι που μεγαλοποιούν και μεγεθύνουν μια κατάσταση, ένα αποτέλεσμα, μια ενέργεια κτλ., έχουμε το λεγόμενο *σχήμα υπερβολής*.

π.χ.– *κι όθε χτυπάει ο Διγενής, το αίμα αυλάκι κάνει*
κι όθε χτυπάει ο Χάροντας, το αίμα τράφο κάνει
– *στο έμπα χίλιους έκοψε, στο έβγα δυο χιλιάδες*
– *σα δυο βουνά είναι οι πλάτες του, σαν κάστρο η κεφαλή του*

Η λογοτεχνική γλώσσα χρησιμοποιεί συχνά το σχήμα της υπερβολής, για να προσδώσει στο λόγο και στο νόημα έμφαση, ζωηρότητα, παραστατικότητα και ισχυρή εντύπωση.

Υπερρεαλισμός

Ο υπερρεαλισμός είναι το τελευταίο και χωρίς αμφιβολία το πλέον σημαντικό από τα κινήματα της πρωτοπορίας. Γεννιέται το 1924 στη Γαλλία, ως συνέχεια του γαλλικού

νταντά. Όπως ακριβώς και οι άλλες πρωτοπορίες, δεν περιορίστηκε στη λογοτεχνία αλλά αναπτύχθηκε σε όλες σχεδόν τις τέχνες. Αρχηγός του κινήματος και συγγραφέας του υπερρεαλιστικού μανιφέστου είναι ο André Breton, ενώ μεταξύ των σημαντικών εκπροσώπων του κινήματος θα είναι οι ποιητές Louis Aragon, Paul Eluard, Antonin Artaud και Philippe Soupault, οι ζωγράφοι Max Ernst, Salvador Dali, André Masson και Juan Miró, ο σκηνοθέτης Luis Buñuel κ.ά.

Ο Ανδρέας Εμπειρίκος (1901-1975) και ο Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985) είναι οι δύο πιο σημαντικοί Έλληνες υπερρεαλιστές. Μάλιστα, ο Εγγονόπουλος υπήρξε όχι μόνο ποιητής αλλά και ζωγράφος.

Οι υπερρεαλιστές αξιοποιούν τα διδάγματα όχι μόνο του νταντά αλλά και του συμβολισμού, ενώ είναι έντονα επηρεασμένοι από την ψυχανάλυση: σύμφωνα με τους υπερρεαλιστές, ο καλλιτέχνης — αλλά και ο άνθρωπος γενικότερα — δεν πρέπει να μένει εγκλωβισμένος στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής αλλά να χρησιμοποιεί τη φαντασία, την τύχη, το όνειρο και το ασυνείδητο, σπάζοντας τα δεσμά του ρεαλισμού, της αληθοφάνειας και της ευλογοφάνειας· μόνον έτσι θα μπορέσει να αντικρίσει νέους ορίζοντες, να φτάσει σε μια «υπερ-πραγματικότητα», ξεφεύγοντας οριστικά από τον έλεγχο της λογικής και από τις κάθε είδους προκαταλήψεις, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, οι υπερρεαλιστές καλλιέργησαν κυρίως την ποίηση. Για να επιτύχουν τους στόχους τους, χρησιμοποιούν κάθε μέσο που θα μπορούσε να τους φέρει σε άμεση επαφή με το υποσυνείδητο: καταγραφή ονείρων, ύπνωση, καθώς και τη λεγόμενη αυτόματη γραφή, στην οποία υποτίθεται ότι ο δημιουργός καταγράφει χωρίς καμία παρέμβαση της λογικής ό,τι του υπαγορεύει το υποσυνείδητό του. Πολύ γρήγορα, βέβαια, οι υπερρεαλιστές θα συνειδητοποιήσουν ότι η — ελάχιστη, έστω — παρέμβαση της λογικής είναι αναπόφευκτη. Πάντως, η ποίησή τους θα συνεχίσει να φημίζεται για την άρνηση κάθε περιορισμού, την απόλυτη ελευθερία στο λεξιλόγιο και τη στιχουργική, τους απρόσμενους συνδυασμούς λέξεων και τις εντυπωσιακές εικόνες, καθώς και για στοιχεία όπως το όνειρο, ο έρωτας, το χιούμορ, το παρόλογο. Ανάλογες καινοτομίες συναντάμε, βέβαια, και στην υπερρεαλιστική πεζογραφία, η οποία κόβει κάθε δεσμό με την παράδοση.

Πιστοί στον κανόνα που λέει ότι οι πρωτοπορίες συνδέουν άμεσα την τέχνη με τη ζωή, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές προσπάθησαν να συνδυάσουν την καλλιτεχνική με την πολιτική δράση, θεωρώντας ότι η επανάστασή τους δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο στην ποίηση αλλά θα πρέπει να αλλάξει την ίδια τη ζωή: συνδέθηκαν, λοιπόν, στενά με τα σοσιαλιστικά και κομμουνιστικά κόμματα της εποχής, καθώς και με το νεοσύστατο τότε κράτος της Σοβιετικής Ένωσης· γρήγορα, όμως, ήδη από το 1930, απογητευμένοι από τις πολιτικές εξελίξεις και από την αντιμετώπιση που τους επιφύλαξαν οι δήθεν πολιτικοί τους σύμμαχοι, αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν αυτή την προσπάθεια (από εκεί και μετά, οι όποιες πολιτικές τους παρεμβάσεις υπήρξαν ελάχιστες και ανεξάρτητες από συγκεκριμένα πολιτικά κόμματα).

Όπως ήδη αναφέραμε, ο υπερρεαλισμός υπήρξε χωρίς αμφιβολία το μακροβιότερο αλλά και το πιο σημαντικό από τα πρωτοποριακά κινήματα και επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική έκφραση του

20ού αιώνα σε όλους τους τομείς. Είναι, άλλωστε, και το μόνο κίνημα που εξαπλώθηκε σε ολόκληρο σχεδόν τον κόσμο και παρά τις αρχικές αντιδράσεις, είχε τελικά τεράστια απήχηση. Γενικά, ο υπερρεαλισμός διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο σκέψης του σύγχρονου ανθρώπου: μας έκανε πολύ πιο δεκτικούς σε κάθε πειραματισμό, έδωσε σημαντική θέση στο χιούμορ και την ελευθερία του πνευματικού ανθρώπου, συμφιλίωσε κατά κάποιο τρόπο το όνειρο με την πραγματικότητα, το υποσυνείδητο με τη λογική και τη φαντασία με την καλλιτεχνική οργάνωση, ανανεώνοντας την ανθρώπινη έκφραση (από την άλλη πλευρά, βέβαια, καταργώντας οριστικά κάθε περιορισμό έδωσε ίσως την εντύπωση ότι η καλιτεχνική δημιουργία είναι κάτι πολύ απλό και εύκολο, πράγμα που ασφαλώς και δεν αληθεύει).

Ο υπερρεαλισμός είναι και το μόνο από τα πρωτοποριακά κινήματα που είχε σημαντική επιρροή στη νεοελληνική λογοτεχνία, ιδιαίτερα από το 1935 και μετά. Πριν από αυτή τη χρονιά, ο υπερρεαλισμός είναι απλά γνωστός στη χώρα μας, κυρίως από σύντομα άρθρα στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής, ενώ δύο μόνο ποιητές, ο Θεόδωρος Ντόρρος και ο Νικήτας Ράντος, κάνουν μια προσπάθεια να καλλιεργήσουν τους ποιητικούς τρόπους που προτείνουν οι υπερρεαλιστές. Το 1935, ο Ανδρέας Εμπειρίκος, έχοντας σπουδάσει ψυχανάλυση στο Παρίσι και έχοντας γνωρίσει από κοντά τον Breton και τους άλλους Γάλλους υπερρεαλιστές, δίνει μια διάλεξη για το νέο κίνημα και σχεδόν ταυτόχρονα δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Υψικάμινος*, γραμμένη εξ ολοκλήρου με την τεχνική της αυτόματης γραφής. Παρά τις θυελλώδεις αντιδράσεις που προκάλεσαν τα πρώτα αυτά ποιήματα, ο υπερρεαλισμός βρήκε γόνιμο έδαφος στη χώρα μας, καθώς τον υιοθέτησαν σημαντικοί ποιητές, όπως ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Νίκος Γκάτσος και ως ένα σημείο ο Οδυσσέας Ελύτης. Υπερρεαλιστικά στοιχεία μπορούμε, άλλωστε, να βρούμε σε πολλούς ακόμη ποιητές, μέχρι και σήμερα: τον Έκτορα Κακναβάτο, το Μίλτο Σαχτούρη, το Δ. Π. Παπαδίτσα, το Νάνο Βαλαωρίτη κ.ά. Αλλά και στην πεζογραφία, συγγραφείς όπως η Μέλπω Αξιώτη είναι βέβαιο ότι επηρεάστηκαν έντονα από τον υπερρεαλισμό. Θα πρέπει, όμως, να πούμε ότι ορισμένες μόνο πλευρές του υπερρεαλιστικού κινήματος έφτασαν ως την Ελλάδα: για παράδειγμα, η πολιτική και κοινωνική χροιά που είχε το γαλλικό κίνημα, δεν εκφράστηκε σχεδόν καθόλου στη χώρα μας.

(Βλ. Μοντερνισμός, Νεοτερική ποίηση, Νταντά, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Ύφος

Ο όρος «ύφος» έχει μακρά ιστορία· δε συνδέεται αποκλειστικά με τις λογοτεχνικές σπουδές και στη διάρκεια των αιώνων προσέλαβε κατά καιρούς διάφορες έννοιες. Κατά κανόνα τον συνδέουμε με το χαρακτηριστικό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα ένα ορισμένο άτομο ή με τις επιλογές ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία που θέτει στη διάθεση των χρηστών της κάθε γλώσσα: πράγματι, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, ο άνθρωπος δεν έπαψε ποτέ να επινοεί στρατηγικές, μηχανισμούς σύνθεσης και γενικά γλωσσικές τεχνικές, για να επενδύει τις σκέψεις του. Ειδικά σε ό,τι αφορά το λογοτεχνικό ύφος, μπορούμε να το ορίσουμε ως τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης, δηλαδή τις γλωσσικές συνήθειες ενός συγγραφέα, μιας σχολής, ρεύματος ή κινήματος, μιας περιόδου, ενός είδους, ακόμα και μιας εθνικής λογοτεχνίας στο σύνολό της. Ωστόσο, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Για παράδειγμα, ένας διαφορετικός τρόπος να ορίσουμε το ύφος θα ήταν να το ταυτίσουμε με τις γλωσσικές σχέσεις μέσα σ' ένα κείμενο. Συνεπώς, το μόνο βέβαιο είναι ότι το ύφος συνδέεται με τη γλώσσα· φυσιολογικά, λοιπόν, είναι —

όπως και η γλώσσα — ένα εξαιρετικά περίπλοκο φαινόμενο, μια πολιτισμική έννοια, για την οποία είναι σχεδόν αδύνατο να βρεθεί ένας και μοναδικός αποφθεγματικός ορισμός. Μ' άλλα λόγια, η σκοπιά από την οποία μελετά κανείς το ύφος, τον οδηγεί σε έναν ορισμό που δεν μπορεί παρά να είναι ατελής, καθώς εστιάζει το ενδιαφέρον σε ορισμένους από τους παράγοντες που το διαμορφώνουν, ενδεχομένως όμως δε λαμβάνει υπόψη κάποιους άλλους.

Οι πρώτες μελέτες για το ύφος χρονολογούνται από την αρχαιότητα. Πιο διάσημη απ' όλες είναι χωρίς αμφιβολία η πραγματεία «Περί Ύψους» του Λογγίνου, που καθόριζε τους κανόνες τους οποίους έπρεπε να ακολουθήσει κάθε επίδοξος ρήτορας ή συγγραφέας, προκειμένου να επιτύχει το λεγόμενο «υψηλό ύφος». Στην κλασική λατινική, ο όρος σήμαινε ήδη τους εκφραστικούς τρόπους, τη μανιέρα ενός συγγραφέα, μιας σχολής ή ενός είδους. Στην ουσία, όμως, επρόκειτο για ένα δευτερεύον στοιχείο, που εντασσόταν στα πλαίσια της ρητορικής της εποχής. Η τελευταία, περιέγραφε λεπτομερώς τα βασικά υφολογικά σχήματα με τα οποία εξακολουθούμε να σκεφτόμαστε, να μιλάμε και να γράφουμε μέχρι σήμερα (π.χ. μεταφορά, μετωνυμία, επανάληψη, αντίθεση, λιτότητα κτλ.), στόχευε αποκλειστικά στο λεγόμενο ωραίο ή υψηλό ύφος, το οποίο συνέδεε με συγκεκριμένα σχήματα και στοιχεία του λόγου. Μάλιστα, εξαιτίας της ολοκληρωτικής επικράτησης της αρχαίας ρητορικής, ο προσανατολισμός αυτός διατηρήθηκε σε όλη τη διάρκεια του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, με την ανάπτυξη και την καθιέρωση μιας τυπολογίας «υφολογικών ειδών», η οποία άφησε τα ίχνη της και στην ποιητική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ: το υψηλό, το μέτριο και το ταπεινό ύφος — κατηγοριοποίηση γνωστή από τη μετακλασική αρχαιότητα — συνδέθηκαν ήδη από το 13ο αιώνα, πρώτα με τα τρία κύρια έργα του Βιργιλίου (*Αινειάδα*, *Γεωργικά*, *Βουκολικά*) κι έπειτα με τις τρεις κοινωνικές τάξεις (αριστοκράτες, αστοί, αγρότες)· η ανάμειξή τους στο ίδιο έργο θεωρούνταν στοιχείο αρνητικό, ενδεικτικό της χαμηλής του αξίας.

Η τάση αυτή της παραδοσιακής ρητορικής να αποδίδει συγκεκριμένη και σταθερή αξία σε κάθε εκφραστικό τρόπο ή σχήμα λόγου, ανεξάρτητα από τις ειδικές κάθε φορά περιστάσεις, και με βάση αυτή τη λογική να ταξινομεί τελικά το ύφος κάθε έργου, θα αρχίσει να υποχωρεί σταδιακά, στη διάρκεια του 18ου αιώνα. Την εποχή αυτή, κι ενώ εξακολουθούν να κυκλοφορούν κάθε είδους πραγματείες και συλλογές με συμβουλές για το πώς να γράφει κανείς ωραία, συνήθως με βάση παραδείγματα κλασικών έργων, ο Γάλλος λόγιος Georges-Louis Buffon διατυπώνει την περίφημη φράση του «ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος» («le style est l'homme même»), αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό τα υφολογικά γνωρίσματα στην ιδιοφυΐα του δημιουργού: καθένας, δηλαδή, εκφράζεται μέσα από το έργο του, αφήνοντας σ' αυτό την ανεπανάληπτη σφραγίδα του. Σιγά σιγά, η άποψη αυτή θα επικρατήσει και με την έλευση του ρομαντισμού το ύφος θα θεωρηθεί ως το σήμα κατατεθέν του ατόμου, της ομάδας ή του είδους· και τελικά, γύρω στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, θα εμφανιστεί ένας κλάδος με επιστημονικούς στόχους, που θα ονομαστεί «υφολογία».

Με τον όρο «υφολογία», λοιπόν, ονομάζουμε έναν κλάδο ο οποίος μελετά το φαινόμενο της υφολογικής ποικιλίας στις διάφορες γλώσσες και τους τρόπους με τους οποίους το εκμεταλλεύονται οι χρήστες τους. Σε ό,τι αφορά την ποικιλία αυτή, θα πρέπει να πούμε ότι οι κλασικές, οι παραδοσιακές διακρίσεις που αναφέραμε παραπάνω φαντάζουν σήμερα πολύ απλοϊκές και, φυσικά, δεν είναι καθόλου ικανοποιητικές· κι αυτό, διότι χάρη στις γνώσεις που μας έχει προσφέρει η σύγχρονη γλωσσολογία, είμαστε πια σε θέση να προτείνουμε πολύ πιο περίπλοκα σχήμα-

τα, τα οποία ανταποκρίνονται σε μια πληθώρα διαφορετικών κριτηρίων.

Η υφολογία δεν περιορίζεται, βέβαια, στη μελέτη του λογοτεχνικού ύφους ή των λογοτεχνικών κειμένων. Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, η προσπάθεια ήταν να διαμορφωθεί μια γενική υφολογία της γλώσσας ή του λόγου, μέρος της οποίας θα ήταν και η υφολογική μελέτη της λογοτεχνίας. Ωστόσο, ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, που κυρίως μας ενδιαφέρει εδώ, μπορούμε να πούμε ότι στόχος των υφολογικών μελετών είναι να εξηγήσουν την — περίπλοκη και μάλλον σκοτεινή — σχέση μεταξύ γλώσσας και καλλιτεχνικής ή αισθητικής λειτουργίας. Από την άποψη αυτή, η λογοτεχνία μπορεί να ιδωθεί ως μια ειδική γλωσσική χρήση, κατά την οποία οι δυνατότητες ή τα μέσα μιας γλώσσας αξιοποιούνται σε όλα τα επίπεδα, με τρόπο ιδιαίτερα δημιουργικό. Πρώτο καθήκον, λοιπόν, της υφολογίας είναι να περιγράψει φαινόμενα όπως η υφολογική δυσαρμονία, η ηθελημένη αμφισημία, η μεταφορά, η επανάληψη, η παρήχηση, το μέτρο, ο ρυθμός κτλ.· με λίγα λόγια, να μελετήσει τη συμπεριφορά των λέξεων μέσα στο λογοτεχνικό έργο. Προκειμένου να το επιτύχει αυτό, χρησιμοποιεί τις έννοιες και τις μεθόδους της γλωσσολογίας, που της εξασφαλίζουν σε μεγάλο βαθμό αντικειμενικότητα και επιστημονικά ελέγξιμα συμπεράσματα. Από εκεί και πέρα, τίθεται βέβαια και το ζήτημα της ερμηνείας: η υφολογία, δηλαδή, είναι αναγκασμένη να εξηγήσει με ποιο τρόπο οι υφολογικές μορφές που περιγράφει, μετατρέπουν ένα καθαρά γλωσσικό φαινόμενο σε αισθητικό, ποια είναι η αισθητική τους λειτουργία και σημασία. Αυτός ακριβώς ο ερμηνευτικός ρόλος της υφολογίας είναι που συχνά οδηγεί τους μελετητές σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

Πράγματι, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα, οι ερμηνείες που έχουν δώσει οι μελετητές είναι πολλές και ποικίλες. Ορισμένοι θεωρούν ότι το ύφος ενός συγγραφέα είναι απλά μια ασυνήθιστη χρήση της γλώσσας, μια απόκλιση σε σχέση με το ύφος της καθημερινότητας. Το πρόβλημα με την άποψη αυτή, βέβαια, είναι ότι πολύ δύσκολα μπορεί κανείς να καθορίσει ποιο είναι το συνηθισμένο και ποιο το ασυνήθιστο στη γλώσσα, ποιος είναι δηλαδή ο κανόνας και ποια η απόκλιση. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν εκείνοι που υποστηρίζουν ότι το ύφος αντικατοπτρίζει την ψυχή του δημιουργού· άρα, οι αποκλίσεις που ενδεχομένως παρατηρούμε στη χρήση της γλώσσας, είναι στην ουσία οι ψυχικές ιδιαιτερότητες και ιδιομορφίες κάθε ατόμου.

Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, κάποιοι μελετητές εισήγαγαν στις υφολογικές μελέτες την επιστήμη της στατιστικής και άρχισαν να διερευνούν το λεξιλόγιο ενός συγγραφέα, τις γραμματικο-συντακτικές του επιλογές, τις επαναλήψεις, τα σχήματα λόγου κτλ. Τέλος, την ίδια εποχή, εκφράστηκε και η δομική άποψη, σύμφωνα με την οποία, το ύφος είναι το ίδιο το κείμενο, με την έννοια ότι γεννιέται από τις — μοναδικές και ανεπανάληπτες — σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους τα διάφορα υφολογικά γνωρίσματα σε ένα κείμενο.

Στην εποχή μας, επανέρχεται τελικά η τάση για μια γενική υφολογία, που ένα μικρό μόνο τμήμα της θα ασχολείται με τη μελέτη του λογοτεχνικού ύφους. Με τη λογική αυτή, η λογοτεχνία αποτελεί πλέον ένα από τα διάφορα είδη λόγου που μπορούν να αναλυθούν υφολογικά (π.χ. ο πολιτικός λόγος, ο λόγος των Μ.Μ.Ε. κτλ.). Την ίδια στιγμή, οι θεωρίες γύρω από το ύφος και τη μελέτη του πληθαίνουν συνεχώς. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι η σύγχρονη υφολογία είναι κυρίως περιγραφική και όχι ερμηνευτική, ενώ έχει οριστικά εγκαταλείψει και τον παλαιό ρυθμιστικό της ρόλο.

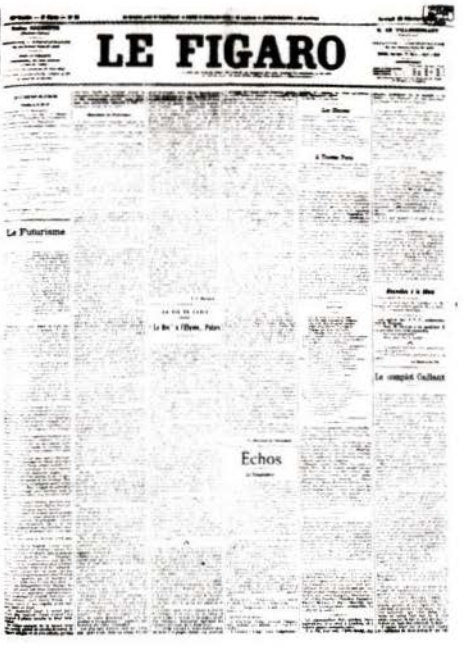
Φουτουρισμός

Με τον όρο «φουτουρισμός» χαρακτηρίζουμε ένα από τα τέσσερα πρωτοποριακά κινήματα που εκδηλώθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας και κυριολεκτικά άλλαξαν το περιεχόμενο, τη μορφή αλλά και το ρόλο της τέχνης (οι άλλες τρεις πρωτοπορίες είναι ο εξπρεσιονισμός, το ντανταί και ο υπερρεαλισμός). Η ονομασία «φουτουρισμός» προέρχεται από την ιταλική λέξη *futurismo*, που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «μελλοντισμός».

Το φουτουριστικό κίνημα γεννιέται ουσιαστικά στις 20 Φεβρουαρίου 1909, όταν ο εισηγητής του, ο Ιταλός ποιητής F. T. Marinetti δημοσιεύει στην παρισινή εφημερίδα *Le Figaro* το φουτουριστικό μανιφέστο (το Παρίσι είναι εκείνη την εποχή το επίκεντρο κάθε νέας καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής προσπάθειας).

Όπως όλες οι πρωτοπορίες, ο φουτουρισμός δε συνδέεται μόνο με τη λογοτεχνία. Μάλιστα, μπορούμε να πούμε ότι επηρέασε κυρίως τις εικαστικές τέχνες (π.χ. ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) και λιγότερο τη λογοτεχνία ή το θέατρο. Ωστόσο, ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα εδώ, τα βασικά χαρακτηριστικά του φουτουρισμού είναι τα εξής:

– έντονη αντίδραση σε καθετί παραδοσιακό και ολοκληρωτική απόρριψη του παρελθόντος και όλων όσων το αντιπροσωπεύουν, όπως είναι τα μουσεία, οι ακαδημίες και το σύνολο της παλαιότερης τέχνης


LE FIGARO

Le Futurisme

Echos

Η πρώτη σελίδα της παρισινής εφημερίδας Le Figaro, *με το μανιφέστο του φουτουρισμού, γραμμένο από το F.T. Marinetti. Πάνω δεξιά ξεχωρίζει αμυδρά η ημερομηνία: 20 Φεβρουαρίου 1909.*

– όπως λέει και το όνομά του, μέσα από αυτή την απόρριψη του παρελθόντος, ο φουτουρισμός επιθυμεί να υμνήσει το μέλλον και ειδικά αυτό που θα προσφέρει στην ανθρω-

πότητα ο σύγχρονος τεχνολογικός και βιομηχανικός πολιτισμός· γι' αυτό και φουτουριστές καλλιτέχνες υμνούν τη δύναμη, την ταχύτητα, τη μηχανή, ακόμη και τα πολυβόλα ή τον πόλεμο, αφού με αυτά αλλάζει ο κόσμος: έμβλημά τους είναι το τετράπτυχο «ελευθερία, δράση, ταχύτητα, μηχανή»

– προσπάθεια για τη δημιουργία μιας νέας αισθητικής, η οποία θα μεταμορφώσει κυριολεκτικά την τέχνη· για τους φουτουριστές, όλα τα θέματα και όλες οι μορφές είναι κατάλληλες για την τέχνη και τίποτε δεν πρέπει να αποκλείεται εξαρχής

– συστηματική προσπάθεια για δημιουργία νέων μορφών τέχνης· οι φουτουριστές εγκαταλείπουν όλους τους καθιερωμένους ποιητικούς ρυθμούς και προωθούν τον ελεύθερο στίχο, τη χαλαρή και ανορθόδοξη πολλές φορές σύνταξη, την ολοκληρωτική απουσία στίξης, τα λεγόμενα γεωμετρικά ή σχηματικά ποιήματα, τις τεχνικές του κολλάζ και του μοντάζ, τη μέθοδο των ελεύθερων λέξεων σε συνδυασμό με τις πιο αναπάντεχες και συναρπαστικές εικόνες, ένα εντελώς νέο ποιητικό λεξιλόγιο το οποίο περιλαμβάνει ακόμη και μαθηματικά σύμβολα κτλ.

Όπως όλες οι πρωτοπορίες, ο φουτουρισμός χαρακτηρίζεται επίσης από μια προκλητική διάθεση προς το κοινό, που πολλές φορές αγγίζει και την περιφρόνηση. Στην προσπάθειά τους να προκαλέσουν αλλά και να συνδέσουν την τέχνη με τη ζωή, οι φουτουριστές οργανώνουν δημόσιες εκδηλώσεις που πολλές φορές έχουν επεισοδιακό χαρακτήρα. Τελικά, με την καθοδήγηση του Marinetti, θα οδηγηθούν στην πολιτική δράση και μετά το 1920 θα συνδεθούν με το φασισμό του Μουσολίνι. Ήδη, όμως, την εποχή αυτή ο φουτουρισμός βρίσκεται σε κάμψη· ειδικά στο χώρο της λογοτεχνίας, μπορούμε να πούμε ότι έχει ουσιαστικά σβήσει. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι το κίνημα αυτό δεν μπόρεσε να εξαπλωθεί πραγματικά εκτός Ιταλίας. Μόνο στη Ρωσία συναντάμε μια ορισμένη εκδοχή του φουτουρισμού, κάπως διαφορετική από την ιταλική: περίπου την εποχή της ρωσικής Επανάστασης του 1917, ποιητές όπως ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι και ο Βίκτορ Χλέμπνικοφ, δίνουν τα καλύτερα δείγματα φουτουριστικής ποίησης. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι στη χώρα μας ο φουτουρισμός έγινε ελάχιστα γνωστός και ουσιαστικά δεν επηρέασε τη νεοελληνική λογοτεχνία.

(Βλ. Μοντερνισμός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Χ

Χαϊκού

Το χαϊκού είναι ένα υπερβολικά σύντομο ποίημα. Αποτελείται από τρεις μόνο στίχους. Στην πιο συνηθισμένη μορφή χαϊκού, ο πρώτος στίχος έχει πέντε συλλαβές, ο δεύτερος επτά και ο τρίτος πέντε. Πρόκειται για ένα ποιητικό είδος που προέρχεται από την ιαπωνική λογοτεχνία και λόγω της συντομίας του, μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «ακαριαίο» ποίημα. Συνολικά, αποτελείται από 17 μόνο συλλαβές.

π.χ. *Βουλιάζει ο κόσμος*
(=5 συλλαβές)
κρατήσου, θα σ' αφήσει
(=7 συλλαβές)
μόνο στον ήλιο.
(=5 συλλαβές)

Γ. Σεφέρης

Το χαϊκού, ως προς το περιεχόμενο και το θέμα του, προσπαθεί να συλλάβει και να εκφράσει την ουσία μιας στιγμής μέσα από μιαν απλή εικόνα. Παρ' όλη την υπερβολική του συντομία, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι η σαφήνεια.

Συνήθως στα χαϊκού τα ρήματα χρησιμοποιούνται σε ενεστώτα χρόνο, για να εκφράσουν την αίσθηση, το συναίσθημα και τη διάθεση μιας παροντικής στιγμής. Γενικότερα, η ευστοχία ενός χαϊκού εξαρτάται από το αν θα μπορέσει, μέσα στη φραστική του συντομία και τη νοηματική του πυκνότητα, να εκφράσει με πρωτότυπο και ευρηματικό τρόπο αυτό που έχουμε στην ψυχή μας μια συγκεκριμένη στιγμή.

π.χ. *Το διπλανό φως*
έσβησε· τώρα νύχτα,
κρύο, παγωνιά.

Νύχτα· κι ενώ σε
περιμένω, αρχίζει
πάλι η βροχή

(Μασάσκα Σίκι,
μτφ. Ρούμπη Θεοφανοπούλου)

Χαρακτήρας

Με τον όρο «χαρακτήρες» αναφερόμαστε συνήθως στα πλασματικά πρόσωπα που συναντάμε στα λογοτεχνικά έργα, κυρίως στα πεζογραφικά. Εναλλακτικά, πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν και τους όρους «πρόσωπα» ή «δρώντα πρόσωπα» ή «ήρωες», καθώς και τον πολύ παλαιότερο «πρόσωπα του δράματος» (dramatis personae), δανεισμένο από το χώρο του θεάτρου.

Οι πρώτες απόπειρες μελέτης των χαρακτήρων χρονολογούνται από την αρχαιότητα και συνδέονται φυσικά με το δράμα, αφού η μυθοπλαστική πεζογραφία είναι ένα είδος πολύ μεταγενέστερο. Πρώτος ο Αριστοτέλης διακρίνει τους χαρακτήρες («ήθη») που συναντάμε στο αρχαίο δράμα, σε καλούς («σπουδαίους») και κακούς («φαύλους»). Μάλιστα, με την ταξινό-

μησή του αυτή εγκαινιάζει μια μακρόχρονη παράδοση, που μέσα από μια σειρά παρερμηνειών και παραμορφώσεων, θα οδηγήσει σταδιακά στην άποψη ότι σε κάθε δραματικό είδος αναλογεί κι ένα συγκεκριμένο είδος χαρακτήρων: στην τραγωδία, που είναι το ανώτερο είδος, θα πρέπει να εμφανίζονται πρόσωπα απ' τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, ενώ στην κωμωδία, το ταπεινό είδος, οι ήρωες θα πρέπει υποχρεωτικά να ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα! Τελικά, βέβαια, με την επικράτηση πρώτα του αστικού κι έπειτα του σύγχρονου δράματος, αυτού του είδους τα κριτήρια θα καταργηθούν: κάθε έργο θα μπορεί να συγκεντρώνει όλων των ειδών τους χαρακτήρες και κάθε χαρακτήρας όλων των ειδών τα γνωρίσματα. Εξάλλου, με το σύγχρονο δράμα, παρατηρείται και μια άλλη εξέλιξη: ο χαρακτήρας που ως τότε κατείχε κεντρική θέση στο έργο, σιγά σιγά διαλύεται, αντικατοπτρίζοντας τη σύγχρονη κρίση της αστικής προσωπικότητας και ατομικότητας.

Οι εξελίξεις αυτές, τις οποίες περιγράψαμε εδώ αρκετά συνοπτικά, αφορούν βέβαια και την πεζογραφία, και κυρίως το μυθιστόρημα, που τους δυο τελευταίους αιώνες πέρασε από παρόμοια, θα λέγαμε, στάδια: από την ολοκληρωτική υποταγή στους χαρακτήρες, στην έντονη αμφισβήτηση και υπονόμευσή τους και, τελικά, στην πλήρη απελευθέρωση. Ωστόσο, η σύνδεση μεταξύ θεάτρου και πεζογραφίας σε ό,τι αφορά το ζήτημα των χαρακτήρων δεν είναι και τόσο σωστή. Αρκεί να σκεφθούμε τις μεγάλες διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα πρόσωπα του μυθιστορήματος και σε αυτά του θεάτρου (ή και του κινηματογράφου): για παράδειγμα, τα πρώτα συνιστούν κατασκευές καθαρά λεκτικές, κειμενικές, ενώ τα δεύτερα προϋποθέτουν σκηνική πραγμάτωση, που στη διάρκειά της προσλαμβάνουν αισθητή ύπαρξη, μέσα από το σώμα του ηθοποιού.

Ένα από τα πρώτα ζητήματα που θα πρέπει να μας απασχολήσουν ως προς τους μυθοπλαστικούς αφηγηματικούς χαρακτήρες, είναι η σχέση τους με την πραγματικότητα και ειδικότερα με τα φυσικά, αληθινά πρόσωπα. Είναι χαρακτηριστικό ότι συχνά αναφερόμαστε σε μυθιστορηματικούς χαρακτήρες σα να επρόκειτο για πραγματικά πρόσωπα, με αυτόνομη ύπαρξη. Αυτού του είδους η συμπεριφορά συνιστά, βέβαια, κατάλοιπο ορισμένων παλαιότερων απόψεων που έχουν κυριολεκτικά παγιωθεί στο μυαλό όλων μας κι είναι πολύ δύσκολο να τις αποβάλλουμε.

Σύμφωνα με μιαν απ' αυτές τις απόψεις, οι χαρακτήρες δείχνουν τόσο φυσικοί και ζωντανοί, επειδή πράγματι αποτελούν αντανακλάσεις υπαρκτών προσώπων, τα οποία γνώριζε ο συγγραφέας (είναι, μάλιστα, πολύ πιθανό ένας χαρακτήρας να συνιστά αντανάκλαση του ίδιου του δημιουργού του)· άρα, μια προσεκτική έρευνα θα αποκαλύψει ίσως τα πραγματικά πρόσωπα τα οποία κρύβονται πίσω από τους πλασματικούς χαρακτήρες, προσφέροντάς μας και πολύτιμες ενδείξεις για την κατανόηση του έργου.

Μια δεύτερη παραδοσιακή θεωρία σχετικά με τους χαρακτήρες είναι ότι εκφράζουν την άποψη που ενδεχομένως έχει κάθε συγγραφέας, γενιά, σχολή, εποχή κτλ. για τον άνθρωπο.

Στην εποχή μας, βέβαια, τέτοιου είδους απόψεις θεωρούνται μάλλον απλοϊκές. Σε γενικές γραμμές, οι σύγχρονοι μελετητές δέχονται ότι οι ήρωες των λογοτεχνικών κειμένων δεν υπάρχουν έξω από τον κόσμο των λέξεων, δεν είναι σε καμία περίπτωση πραγματικοί· απλά αναπαριστούν αληθινά πρόσωπα, με βάση συγκεκριμένα μυθοπλαστικά τεχνάσματα και μοιάζουν μ' αυτά λιγότερο ή περισσότερο, ανάλογα με τις προθέσεις του δημιουργού τους. Για παράδειγμα, στα κείμενα που συνήθως ονομάζουμε ρεαλιστικά, ο συγγραφέας προσπαθεί να τονίσει με κάθε τρόπο την ομοιότητα των ηρώων του με τα αληθινά πρόσωπα· αντίθετα, σε άλλα λογο-

τεχνικά είδη (π.χ. στα παραμύθια ή τις αλληγορίες), οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται σε βάθος: απλά σκιαγραφούνται, και συνήθως διαθέτουν μια συγκεκριμένη ιδιότητα (π.χ. ομορφιά, ασχήμια, κακία) στον υψηλότερο δυνατό βαθμό ή αντιπροσωπεύουν μια φιλοσοφική ή ιδεολογική θέση (φυσικά, μεταξύ των δυο ακραίων αυτών περιπτώσεων, απαντώνται όλες οι δυνατές διαβαθμίσεις).

Θα μπορούσε όμως κάποιος να υποστηρίξει ότι η σχέση ανάμεσα στα μυθοπλαστικά και στα πραγματικά πρόσωπα είναι πιο περίπλοκη. Ορισμένοι λ.χ. υποστηρίζουν ότι τόσο στη μυθοπλασία όσο και στην πραγματικότητα, κάθε πρόσωπο δεν είναι παρά μια υποθετική και διαρκώς μεταβαλλόμενη κατάσταση. Αρκεί να αναλογιστούμε πώς ακριβώς συναρμολογούμε τις γνώσεις μας για ένα υπαρκτό πρόσωπο: συνήθως δεν κάνουμε τίποτε περισσότερο απ' το να συνδέουμε διάφορα αποσπασματικά και σκόρπια στοιχεία, που προέρχονται είτε από άλλους είτε από προσωπικές μας παρατηρήσεις· και φτιάχνουμε στο νου μας ένα σύνολο, που φυσικά έχει ελάχιστες πιθανότητες να μείνει αμετάβλητο και να αντιστοιχεί στην αλήθεια. Την ίδια ακριβώς διαδικασία — τηρουμένων των αναλογιών — ακολουθούμε κάθε φορά που διαβάζουμε ένα αφηγηματικό κείμενο.

Σε ό,τι αφορά τα γνωρίσματα που αποδίδονται στους χαρακτήρες, το πιο βασικό στοιχείο είναι χωρίς αμφιβολία το όνομα, το οποίο λειτουργεί και ερμηνευτικά (π.χ. αλληγορικά ή συμβολικά ονόματα, προσωνύμια, ανώνυμοι ήρωες κτλ.). Πέρα από το όνομα, άλλα σημαντικά γνωρίσματα για έναν ήρωα είναι η εξωτερική του εμφάνιση, οι κινήσεις ή οι χειρονομίες του, καθώς και οι χώροι ή το περιβάλλον στο οποίο κινείται· ακόμη, κάθε πλασματικός ήρωας χαρακτηρίζεται έμμεσα από τις σκέψεις του, τις πράξεις του ή τις σχέσεις που αναπτύσσει στη διάρκεια της αφήγησης, και πολύ πιο άμεσα από τους άλλους χαρακτήρες και φυσικά από τον αφηγητή, απ' το φίλτρο του οποίου περνούν υποχρεωτικά και όλα τα προηγούμενα. Στην ουσία, κάθε μυθοπλαστικός χαρακτήρας εξατομικεύει και ταυτόχρονα αντιπροσωπεύει ορισμένα τυπικά γνωρίσματα: διαθέτει, δηλαδή, κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα που τον κάνουν να ξεχωρίζει και, παράλληλα, εκπροσωπεί κάτι πολύ ευρύτερο από τον εαυτό του. Τα πρώτα είναι θέμα της τέχνης του αφηγητή· τα δεύτερα αποτελούν μέρος του νόηματος της αφήγησης. Οι αξιομνημόνευτοι χαρακτήρες έχουν γεννηθεί από ένα δυναμικό συνδυασμό των δυο αυτών ειδών γνωρισμάτων.

Τα παραπάνω μάς οδηγούν σε ένα ευρύτερο ζήτημα: την ταξινόμηση των χαρακτήρων που συναντάμε σε όλα τα λογοτεχνικά έργα. Πάνω σ' αυτό το ζήτημα έχουν γίνει πολλές προσπάθειες και οι μελετητές έχουν προτείνει πολλές διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις. Μπορούμε να τις διακρίνουμε σε δυο μεγάλες ομάδες: σ' αυτές που βασίζονται σε μορφολογικές σχέσεις, και σ' εκείνες που έχουν διαμορφωθεί με βάση την υπόθεση ότι υπάρχουν συγκεκριμένα πρότυπα, στα οποία μπορούν να αναχθούν όλοι οι χαρακτήρες της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Από την πρώτη ομάδα, η απλούστερη ίσως κατηγοριοποίηση είναι η διάκριση των μυθοπλαστικών προσώπων σε κύρια και δευτερεύοντα, ανάλογα με τη σπουδαιότητα του ρόλου τους στην πλοκή του έργου. Οι σημαντικοί χαρακτήρες αποκαλούνται συχνά και «ήρωες» ή «πρωταγωνιστές. Πώς όμως ξεχωρίζουμε τον ήρωα και γενικά τον πρωταγωνιστή μιας αφήγησης; Το ερώτημα μπορεί να φαίνεται απλοϊκό αλλά πολλές φορές είναι δύσκολο να απαντηθεί, ειδικά όταν πρόκειται για κείμενα σύγχρονα, που δεν εμπεριέχουν την κλασική μορφή του ήρωα (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έχουν κάποιο κεντρικό πρόσωπο). Ορισμένοι θεωρητικοί προτείνουν σήμερα μια δέσμη πέντε κριτηρίων ή προϋποθέσεων, τις οποίες πρέπει να

πληρεί ένα αφηγηματικό πρόσωπο, προκειμένου να θεωρηθεί πρωταγωνιστικό. Αυτά τα κριτήρια είναι:

α) ο προσδιορισμός: το κεντρικό πρόσωπο μας παρουσιάζεται με όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες (π.χ. εμφάνιση, συναισθήματα και ψυχολογία, κίνητρα, παρελθόν κτλ.)

β) η κατανομή: επανέρχεται στην ιστορία πολλές φορές και είναι παρόν σε όλες τις κρίσιμες στιγμές

γ) η ανεξαρτησία: είναι πρόσωπο αυθύπαρκτο μέσα στην ιστορία

δ) η λειτουργία: προβαίνει σε πράξεις αποκλειστικά δικές του

ε) η σχέση: διατηρεί κάποια σχέση με όλα σχεδόν τα πρόσωπα της ιστορίας.

Στη διαλεκτική σχέση μεταξύ προσώπων και πλοκής βασίζεται και μια άλλη διάκριση, η οποία εξετάζει κατά πόσον τα πρώτα υπόκεινται στη δράση και την εξυπηρετούν ή το αντίστροφο: ορισμένα πρόσωπα, δηλαδή, κάνουν αισθητή την παρουσία τους, αναλαμβάνοντας μία ή περισσότερες λειτουργίες στην αλυσίδα της δράσης· πολύ συχνά, όμως, ολόκληρα επεισόδια της πλοκής έχουν ως βασικό τους στόχο να καταδείξουν τα γνωρίσματα ενός προσώπου (π.χ. στο λεγόμενο ψυχολογικό μυθιστόρημα).

Ξεχωριστή θέση στην πρώτη αυτή ομάδα κατηγοριοποιήσεων κατέχει η πρόταση του Βρετανού πεζογράφου και κριτικού Ε. Μ. Forster, ο οποίος διέκρινε τους πλασματικούς αφηγηματικούς χαρακτήρες σε «επίπεδους» και «σφαιρικούς». Οι πρώτοι δημιουργούνται με βάση μία μόνο ιδέα ή ιδιότητα, διευκολύνουν το συγγραφέα και αναγνωρίζονται εύκολα από τον αναγνώστη· οι δεύτεροι είναι πιο αναπτυγμένοι, συνδυάζουν πολλά γνωρίσματα, συχνά αντιθετικά, και πρέπει να μπορούν να εκπλήσσουν τον αναγνώστη, να είναι δηλαδή απρόβλεπτοι - φυσικά με τρόπο πειστικό. Κατά το Forster, το τελευταίο αυτό στοιχείο είναι το πλέον βασικό κριτήριο για να θεωρήσουμε ένα χαρακτήρα σφαιρικό· ωστόσο, πρόκειται για ένα μάλλον επισφαλές κριτήριο, αφού οι εκπλήξεις που ενδεχομένως δοκιμάζει ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου δεν έχουν να κάνουν μόνο με τα όσα συμβαίνουν στο έργο αυτό, αλλά κυρίως με το ποιος είναι ο συγκεκριμένος αναγνώστης (π.χ. πόσο εξοικειωμένος είναι με τη λογοτεχνία ή με τα έργα ενός συγγραφέα ή με το είδος στο οποίο ανήκει το έργο που διαβάζει κτλ.). Κατά τα άλλα, ο Forster έχει απόλυτο δίκιο, όταν λέει ότι και τα δυο είδη χαρακτήρων έχουν ίση αξία, καθώς είναι εξίσου απαραίτητα σε όλα τα έργα, στη σωστή φυσικά αναλογία.

Στην ίδια λογική βασίζεται και η διάκριση των χαρακτήρων σε στατικούς και δυναμικούς: οι πρώτοι μένουν σε γενικές γραμμές σταθεροί σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης και δε μεταβάλλονται, ενώ οι δεύτεροι εξελίσσονται. Και οι δυο κατηγορίες συνυπάρχουν σε όλα τα λογοτεχνικά έργα. Ειδικά όμως σε ό,τι αφορά τους στατικούς χαρακτήρες, μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι ο λεγόμενος «τύπος», που έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς μεγάλους συγγραφείς, σε κορυφαία λογοτεχνικά έργα: πρόκειται για έναν χαρακτήρα του οποίου τα γνωρίσματα όχι μόνο παραμένουν τα ίδια σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης αλλά συνήθως αντιπροσωπεύουν τον υψηλότερο βαθμό ενός προτερήματος ή ελαττώματος (π.χ. ο φιλάργυρος).

Αυτή η τυποποίηση των χαρακτήρων έχει την ιστορία της. Πηγάζει απ' τη ρωμαϊκή κωμωδία, απαντάται στο θέατρο του γαλλικού κλασικισμού, ενώ κατάλοιπα αυτής της τάσης συναντάμε ακόμη και σήμερα, σε σύγχρονα θεατρικά έργα. Ωστόσο, η πιο ακραία περίπτωση τυποποίησης χαρακτήρων είναι η ιταλική comedia dell'arte, όπου οι ρόλοι, τα γνωρίσματα, ακόμη και τα ονόματα των χαρακτήρων είναι πάντοτε τα ίδια (π.χ. Αρλεκίνος, Κολομπίνα, κτλ.)· εκείνο που αλλάζει από έργο σε έργο είναι οι πράξεις που επιτε-

λούν. Ξεκινώντας από τέτοιου είδους παρατηρήσεις και διαπιστώσεις, ορισμένοι μελετητές και θεωρητικοί διατύπωσαν την υπόθεση ότι οι αναρίθμητοι χαρακτήρες που συναντάμε στην παγκόσμια λογοτεχνία, επιτελούν πάντοτε τους ίδιους συγκεκριμένους ρόλους, ελάχιστους σε αριθμό, στους οποίους και μπορούν να αναχθούν. Στη συνέχεια, προσπάθησαν να εντοπίσουν και να κατονομάσουν τους ρόλους αυτούς, στηριζόμενοι βέβαια σε κάποιες αρχές ή κριτήρια. Αυτού του είδους οι κατηγοριοποιήσεις εντάσσονται στη δεύτερη ομάδα που αναφέραμε λίγο παραπάνω.

Η πιο γνωστή κατηγοριοποίηση σ' αυτή την ομάδα είναι το λεγόμενο «μοντέλο δράσης» του Γάλλου μελετητή A. J. Greimas, στόχος του οποίου ήταν να καταδείξει ότι πίσω από την επιφανειακή ποικιλία των χαρακτήρων που συναντάμε όχι μόνο στα λογοτεχνικά κείμενα αλλά σ' όλων των ειδών τις αφηγήσεις (π.χ. κινηματογράφος, κόμικς κτλ.), κρύβεται ένας πεπερασμένος αριθμός συγκεκριμένων ρόλων. Ο Greimas, λοιπόν, κάνει τη διάκριση ανάμεσα σε «δρώντες» και «δράστες». Οι δρώντες ορίζονται ως γενικές κατηγορίες, που λανθάνουν πίσω από κάθε αφηγηματικό κείμενο· από την άλλη πλευρά, οι δράστες είναι αυτοί που στο επίπεδο του λόγου επενδύουν με συγκεκριμένες ιδιότητες τους δρώντες — είναι, δηλαδή, τα πρόσωπα που σε κάθε δεδομένο κείμενο ενσαρκώνουν τους ρόλους.

Με βάση τη διάκριση αυτή, οι δρώντες είναι περιορισμένοι σε αριθμό και σταθεροί, ενώ οι δράστες αλλάζουν από έργο σε έργο και φυσικά είναι αναρίθμητοι. Πιο συγκεκριμένα, ο Greimas διακρίνει 6 μόνο δρώντες, οι οποίοι κατά τη γνώμη του βρίσκονται πίσω από κάθε αφηγηματική ιστορία, από τον Όμηρο ως τις μέρες μας: είναι το Υποκείμενο, το Αντικείμενο, ο Πομπός ή Εντολέας, ο Δέκτης ή Αποδέκτης, ο Βοηθός ή Συνεργός ή Συμπαραστάτης και ο Αντίμαχος ή Πολέμιος ή Αντίπαλος. Το Υποκείμενο είναι, βέβαια, ο βασικός ήρωας της ιστορίας, που έχει ως στόχο του την πρόσκτηση του Αντικειμένου· ο Πομπός βοηθά το Υποκείμενο να συνειδητοποιήσει την επιθυμία του για το Αντικείμενο, ενώ ο Δέκτης είναι αυτός που λαμβάνει το μήνυμα του Πομπού· τέλος, Βοηθός είναι όποιος συμπαραστέκεται στον αγώνα του Υποκειμένου και Αντίπαλος αυτός που προβάλλει εμπόδια.

Ο Greimas σπεύδει να διευκρινίσει ότι το γενικό αυτό μοντέλο μπορεί να γίνει ιδιαίτερα περίπλοκο, αλλάζοντας μορφή από κείμενο σε κείμενο. Για παράδειγμα, ένας δρων μπορεί να μοιράζεται σε περισσότερους δράστες· αλλά και ένας δράστης μπορεί να αντιστοιχεί σε περισσότερους δρώντες, ακόμη και αντιφατικούς. Έπειτα, ένας δρων είναι πιθανό να ενσαρκώνεται από άνθρωπο· μπορεί, όμως, να είναι και ένα άλλο έμψυχο ον (π.χ. κάποιο ζώο), ένα άψυχο αντικείμενο (π.χ. ένα μαγικό δαχτυλίδι), μια αφηρημένη έννοια ή ιδέα (π.χ. η μοίρα), ένας συνδυασμός μερικών απ' αυτά ή ένα σύνολο από περισσότερα έμψυχα ή άψυχα ή αφηρημένες έννοιες. Μια άλλη περίπτωση είναι να έχουμε στην ίδια ιστορία περισσότερες από μία γραμμές δράσης και άρα περισσότερα από ένα Υποκείμενα, Αντικείμενα κτλ., τα οποία μάλιστα να συμπλέκονται μεταξύ τους με διάφορους τρόπους. Τέλος, ειδικά στη νεότερη λογοτεχνία, είναι συχνά πολύ δύσκολο να αποφασίσει κανείς ποιος δράστης είναι το Υποκείμενο, ποιος το Αντικείμενο κτλ.

Έπειτα από αυτά τα μοντέλα, ένα τελευταίο ζήτημα που πρέπει να θίξουμε, είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι χαρακτήρες μιας αφήγησης. Πώς, δηλαδή, φτάνουν ως εμάς όλα τα στοιχεία και οι πληροφορίες που τους αφορούν, ώστε να σχηματίσουμε μια γνώμη γι' αυτούς; Πρόκειται, μ' άλλα λόγια, γι' αυτό που θα ονομάζαμε «χαρακτηρισμό».

Δύο είναι οι βασικοί τρόποι χαρακτηρισμού: ο άμεσος και ο έμμεσος. Στην πρώτη περίπτωση, το αφηγηματικό πρόσωπο προσ-

διορίζεται απευθείας, συνήθως με κάποιο επίθετο που δηλώνει ιδιότητα, είτε από τον αφηγητή, είτε από κάποιον άλλο χαρακτήρα είτε από τον ίδιο του τον εαυτό. Η αξιοπιστία αυτού του χαρακτηρισμού εξαρτάται απ' την προέλευσή του και αναμφίβολα θα πρέπει να ελεγχθεί.

Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη περίπτωση, υπάρχουν πολλοί τρόποι για να παρουσιαστεί με έμμεσο τρόπο ένας χαρακτήρας. Για παράδειγμα, μπορεί να γίνει μέσα από τη δράση του, το λόγο του, την εξωτερική του εμφάνιση ή το περιβάλλον — φυσικό, τεχνητό, ανθρώπινο — μέσα στο οποίο κινείται. Πολύ γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η εποχή μας στρέφεται κυρίως προς αυτό τον τρόπο, που είναι σαφώς πιο υπαινικτικός και δίνει μεγαλύτερη ελευθερία στον αναγνώστη - στοιχείο που η σύγχρονη λογοτεχνία εκτιμά ιδιαίτερα.

[Υπάρχουν και δύο ειδικότερα ζητήματα τα οποία θα άξιζε να σχολιάσουμε. Το πρώτο αφορά στις λειτουργίες τις οποίες επιτελούν συνήθως οι αφηγηματικοί χαρακτήρες. Με βάση την επικρατέστερη σήμερα άποψη, κάθε αφηγηματικός χαρακτήρας επιτελεί δύο κύριες λειτουργίες:

α) τη λειτουργία της δράσης, αφού συμμετέχει ενεργά στα γεγονότα της πλοκής
β) τη λειτουργία της ερμηνείας, αφού υιοθετεί πάντοτε μια δική του υποκειμενική στάση απέναντι στα γεγονότα της αφήγησης, τα οποία ενδεχομένως αξιολογεί και ερμηνεύει.

Δευτερευόντως, όμως, κάθε χαρακτήρας μπορεί να αναλάβει και κάποιες λειτουργίες που κατά κύριο λόγο ανήκουν στον αφηγητή:

α) τη λειτουργία της αναπαράστασης, δηλαδή την επιτέλεση της αφηγηματικής πράξης
β) τη λειτουργία του ελέγχου, δηλαδή την κυρίαρχη θέση του αφηγητή, που μπορεί ελεύθερα να σχολιάσει τα πάντα, ακόμη και το λόγο των χαρακτήρων

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθούμε και στο ζήτημα του λόγου των μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Με ποιους τρόπους αποδίδονται μέσα σε μια αφήγηση τα λόγια των ηρώων; Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, υπάρχουν τρεις βασικοί τρόποι, ανάλογα με τις επιδιώξεις του αφηγητή:

α. ο μιμούμενος ή ευθύς λόγος: ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τη θέση του στους ήρωές του και αναπαράγει το διάλογο ή την ομιλία τους γενικότερα χωρίς περικοπές ή αλλοιώσεις. Από τυπογραφικής πλευράς, η πιστή αυτή απόδοση του διαλόγου αποδίδεται με εισαγωγικά ή με παύλες.
β. ο διηγηματοποιημένος ή αφηγημένος λόγος: ο λόγος των προσώπων εκφέρεται από τον ίδιο τον αφηγητή και ο αναγνώστης (ή, γενικά, ο αποδέκτης της αφήγησης) δεν είναι σε θέση να γνωρίζει τα «πραγματικά» λόγια που υποτίθεται ότι πρόφερε ο αφηγηματικός χαρακτήρας. Η διαμεσολάβηση του αφηγητή μεταφέρει, συμπυκνώνει, αραιώνει, τονίζει κτλ. μόνο τα σημεία που εκείνος επιθυμεί. Πρόκειται για την πλέον αποστασιοποιημένη μορφή απόδοσης του λόγου των προσώπων.
γ. ο μετατιθέμενος ή πλάγιος λόγος: η τρίτη αυτή περίπτωση βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δυο πρώτες: η ομιλία των προσώπων ενσωματώνεται γραμματικά στο λόγο του αφηγητή, είτε σε πλάγιο είτε στο λεγόμενο ελεύθερο πλάγιο λόγο· δε μεταφέρεται αυτούσια, όπως στην πρώτη περίπτωση, ούτε απολύτως διηγηματοποιημένη, όπως στη δεύτερη. Πάντως, η παρουσία του αφηγητή είναι αισθητή, κυρίως στη συντακτική διάρθρωση του λόγου.

Η κατηγοριοποίηση αυτή ανήκει στο Γάλλο μελετητή Gerard Genette και το χαρακτηριστικό της είναι ότι δε διαχωρίζει το λόγο απ' τη σκέψη, θεωρώντας τη δεύτερη ως σιωπηλή ομιλία. Γι' αυτό και τοποθετεί το λεγόμενο εσωτερικό μονόλογο στην πρώτη κατηγορία. Ωστόσο, γι' αυτή την επιλογή του να ταυτίσει λόγο και σκέψη, ο Genette έχει δεχθεί αρκετές κριτικές.]

(Βλ. Ελεύθερος πλάγιος λόγος, Εσωτερικός μονόλογος, Μυθοπλασία)

Χασμωδία

Στα ποιητικά κείμενα της παραδοσιακής ποίησης πολύ συχνά διαπιστώνουμε στιχουργικά μειονεκτήματα και ελαττώματα. Ένα από αυτά, που είναι και το μάλλον συχνότερο, είναι η *χασμωδία*. Η χασμωδία προκαλείται όταν:

α) ανταμώνουν δύο φωνηεντικά στοιχεία (=φωνήεν με φωνήεν, φωνήεν με δίφθογγο, δίφθογγο με φωνήεν) σε συνεχόμενες συλλαβές στο μέσο μιας λέξης. Η χασμωδία που δημιουργείται σ' αυτή την περίπτωση, επειδή εντοπίζεται στο εσωτερικό της ίδιας λέξης, ονομάζεται *εσωτερική*

π.χ. *σαν πρ**οαι**ώνιο ξ**ό**αν**ο*

β) ανταμώνουν δύο φωνηεντικά στοιχεία στη συνεκφορά δύο συνεχόμενων λέξεων (το ένα δηλαδή φωνηεντικό στοιχείο βρίσκεται στο τέλος της μιας λέξης και το άλλο στην αρχή της δεύτερης). Στην περίπτωση αυτή, η χασμωδία ονομάζεται *εξωτερική*

*π.χ. απ**ό** **α**γάλματα **και** **ει**κόνες*

Η χασμωδία, ως στιχουργικό ελάττωμα, προκαλεί ακουστική δυσαρμονία, δυσκολία στη συμπροφορά των λέξεων και γενικότερα κακοηχία. Γι' αυτό και οι ποιητές προσπαθούν με ποικίλους τρόπους να καταπολεμήσουν το κακό αποτέλεσμα που προκαλεί η χασμωδία στην ηχητική αρμονία του στίχου. Πιο συγκεκριμένα, η χασμωδία καταπολεμείται με τους εξής τρόπους:

α) *με την έκθλιψη*
π.χ. *έμπαιν' **ο** ήλιος θαρρούσα στην καρδιά μου*
(Α. Σικελιανός)

β) *με το ευφωνικό σύμφωνο ν*
π.χ. *Από τη νέα πληγή που μ' άνοιξ**εν η** μοίρα*
(Α. Σικελιανός)

γ) *με το φαινόμενο της κράσης*
π.χ. *Τα πρώτα μου χρόνια τ' αξέχαστα **τά**ζησα*
(Κ. Παλαμάς)

δ) *με τη λεγόμενη αφαίρεση*
π.χ. *Βα**θιά** **'φ**εγγε τα φρένα μας με την Ολύμπια νύχτα*
(Α. Σικελιανός)

ε) *με τη συναίρεση των φωνηέντων*
π.χ. *Τα βαριά τα σίδερα **σπα***
(Γ. Παράσχος)

στ) *με τη συνίζηση*, δηλαδή με τη συμπροφορά δύο φωνηέντων σε μια μετρική συλλαβή. Στο στίχο π.χ. του Δ. Σολωμού

*Σε γνωρίζ**ω** **α**πό την κόψη*

τα φωνήεντα **ω** και **α** συμπροφέρονται ως μια μετρική συλλαβή.

Συνίζηση, βέβαια, δεν μπορεί να γίνει, όταν τα φωνήεντα που προκαλούν τη χασμωδία, είναι μετρικές συλλαβές. Σε μια τέτοια περίπτωση, η συνίζηση θα χαλούσε το μετρικό ρυθμό του στίχου. Για παράδειγμα, στο στίχο του Κ. Π. Καβάφη

*Ποτ**έ** **α**πό το χρέος μη κινούντες*

τα φωνήεντα **ε** και **α** είναι μετρικές συλλαβές: το πρώτο ανήκει στο μετρικό πόδι **ποτέ** (ίαμβος) και το δεύτερο στο μετρικό πόδι **από** (ίαμβος).

Χρονικό

Με τον όρο «χρονικό» χαρακτηρίζουμε ένα αφηγηματικό κείμενο στο οποίο παρακολουθούμε την εξιστόρηση συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων με αυστηρή χρονολογική σειρά. Ένα χρονικό μπορεί να είναι είτε έμμετρο είτε πεζό και κατά κανόνα παρουσιάζει τα γεγονότα με τρόπο επιφανειακό, χωρίς να εμβαθύνει στην ουσία τους ή να λαμβάνει υπόψη τις μεταξύ τους σχέσεις (π.χ. αίτια, αποτελέσματα κτλ.). Από την άποψη αυτή, τα χρονικά έχουν μικρή σχετικά ιστορική αξία, ενώ το ίδιο ισχύει και για τις λογοτεχνικές τους αρετές, που είναι ασφαλώς περιορισμένες. Το χρονικό υπήρξε αρκετά δημοφιλές είδος κατά το Μεσαίωνα και μας έχουν σωθεί αρκετά μεσαιωνικά χρονικά, καθώς και τα ονόματα αρκετών χρονικογράφων.

Σε νεότερα χρόνια, ο χαρακτηρισμός «χρονικό» χρησιμοποιείται και για κείμενα που δεν αναφέρονται απαραίτητα σε γνωστά ιστορικά γεγονότα. Για παράδειγμα, στο δημοσιογραφικό λόγο χρονικό σημαίνει ένα άρθρο που αναφέρει με τρόπο συνοπτικό τα γεγονότα της επικαιρότητας, καθώς και ένα σύντομο σχόλιο επάνω σε αυτά τα γεγονότα. Εξάλλου, και ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να χαρακτηριστεί ως χρονικό (π.χ. το αφήγημα *Το χρονικό ενός προαναγγελθέντος θανάτου*, του βραβευμένου με Nobel Κολομβιανού συγγραφέα Gabriel Garcia Marquez).

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, υπάρχουν έργα που έχουν χαρακτηριστεί ως χρονικά, όπως για παράδειγμα το έμμετρο αφήγημα *Το χρονικό του Μορέως*, που χρονολογείται γύρω στο 1300 και μάλλον έχει γραφτεί από εξελληνισμένο Φράγκο, ο οποίος μιμείται τα δυτικά μεσαιωνικά χρονικά. Αντίθετα, από τον ιερομόναχο Ευθύμιο προέρχεται το *Χρονικό του Γαλαξιδίου*, γραμμένο στα 1703 σε απλή λαϊκή γλώσσα και σε πεζό λόγο. Εξάλλου, πιο σύγχρονα έργα και με περισσότερες λογοτεχνικές αξιώσεις είναι το *Χρονικό μιας πολιτείας* του Παντελή Πρεβελάκη, όπου ο Κρητικός πεζογράφος μας παρουσιάζει τα παιδικά του χρόνια, και η τριλογία του Ρόδη Ρούφου με το γενικό τίτλο *Το χρονικό μιας σταυροφορίας*, που έχει ως βασικό του θέμα τα χρόνια της αντίστασης και τον αγώνα των Κυπρίων για την ανεξαρτησία.

Χρονογράφημα

Το χρονογράφημα είναι ένα είδος του πεζού λόγου που στην Ελλάδα καλλιεργήθηκε κυρίως από τις στήλες του ημερήσιου τύπου. Στα μεταπολεμικά π.χ. χρόνια, οι μεγάλες ημερήσιες αθηναϊκές εφημερίδες είχαν καθιερώσει μόνιμες στήλες καθημερινού χρονογραφήματος. Στην εφημερίδα *Τα Νέα* έγραφε ο Δημήτρης Ψαθάς, στην εφημερίδα *Το Βήμα* ο Π. Παλαιολόγος και στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* η Ελένη Βλάχου.

Το χρονογράφημα είναι ένα ιδιότυπο «λογοτεχνικό» είδος πεζού λόγου, που έχει τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Είναι πάντα σύντομο και τα θέματά του τα αντλεί από την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική καθημερινότητα. Ασχολείται, δηλαδή, και σχολιάζει θέματα της άμεσης επικαιρότητας. Αυτός, ακριβώς, ο επικαιρικός χαρακτήρας καθιστά το χρονογράφημα ένα είδος εφήμερης «λογοτεχνικής» γραφής, που δεν έχει διαρκές αναγνωστικό ενδιαφέρον. Υπάρχουν, βέβαια, και χρονογραφήματα που έχουν ξεπεράσει τον εφήμερο χαρακτήρα και σήμερα διαβάζονται με ενδιαφέρον και ανεξάρτητα από την εποχή στην οποία αναφέρονται. Τέτοια χρονογραφήματα έχουν γράψει ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο Άγγελος Βλάχος, ο Παύλος Νιρβάνας, ο ποιητής Κωστής Παλαμάς, ο Π. Παλαιολόγος κ.ά. Πάντως, το χρονογράφημα, του οποίου εισηγητής στην Ελλάδα είναι ο Κωνσταντίνος Πωπ, δεν παύει να αποτυπώνει έντονα και χαρακτηριστικά το ιδιαίτερο χρώμα της εποχής του. Από την άποψη αυτή, έχει και ένα ξεχωριστό ιστορικό ενδιαφέρον.

Εμμανουήλ Ροΐδης (1836-1904): στην πλούσια συγγραφική του παραγωγή περιλαμβάνονται και αρκετά χρονογραφήματα, καθώς είναι ένας από τους πρώτους που καλλιέργησαν συστηματικά το είδος.

Το χρονογράφημα δεν είναι εύκολο είδος λόγου. Προϋποθέτει πρώτα το χάρισμα της συντομίας και της περιεκτικότητας και παράλληλα απαιτεί: κομψότητα λόγου, αμεσότητα και ευθυβολία και, κυρίως, ποιότητα λόγου που να προσφέρεται σε άμεση και άνετη ανάγνωση. Το χρονογράφημα δηλαδή πρέπει να είναι εύπεπτος και εύληπτος λόγος, χωρίς όμως να χάνει την ομορφιά, τη χάρη και τη δροσερότητά του.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Χρονογραφία

Η χρονογραφία είναι ένα πεζό αφηγηματικό είδος, που αναπτύχθηκε κυρίως στα χρόνια του Βυζαντίου. Βρίσκεται πιο κοντά στην ιστορία παρά στη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, κάθε χρονογραφία αντιστοιχεί σε μια συνοπτική παγκόσμια ιστορία μιας ορισμένης περιοχής: όπως χαρακτηριστικά γράφουν οι Βυζαντινοί, τα έργα αυτά ξεκινούν «από κτίσεως κόσμου» και φτάνουν ως την εποχή του ίδιου του συγγραφέα.

Οι χρονογραφίες γράφονταν σε απλή σχετικά γλώσσα και ήταν απ' τα πλέον δημοφιλή λαϊκά αναγνώσματα της εποχής. Συνήθως, περιείχαν αρκετά φανταστικά στοιχεία, τα οποία πρόσθεταν οι συγγραφείς, προκειμένου να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού.

Παρά τα φανταστικά στοιχεία και την έλλειψη ιστορικής ακρίβειας, οι χρονογραφίες αποτελούν για το σημερινό μελετητή πολύτιμο υλικό, καθώς τον βοηθούν να συμπληρώσει στοιχεία που ενδεχομένως απουσιάζουν απ' τα καθαυτό ιστορικά έργα, ενώ διασώζουν μια αρκετά πιστή — όπως πιστεύουμε — εικόνα της καθημερινής ζωής κατά την εποχή του Βυζαντίου. Εξάλλου, μολονότι δεν έχουν ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία, οι χρονογραφίες συνιστούν πολύ σημαντικές μαρτυρίες σε ό,τι αφορά την εξέλιξη της λαϊκής γλώσσας στο Βυζάντιο.

Χρόνος αφηγηματικός

Η πιο ολοκληρωμένη μελέτη σε σχέση με το ζήτημα του χρόνου στην αφήγηση είναι αυτή του Γάλλου αφηγηματολόγου Gerard Genette. Ο Genette ξεκινά την ανάλυσή του από την παλαιότερη διάκριση των Ρώσων φορμαλιστών μεταξύ «ιστορίας» και «πλοκής»· τη συμπληρώνει, όμως, προτείνοντας μια τριμερή διάκριση των επιπεδών του αφηγηματικού λόγου σε «ιστορία», «αφήγηση» και «πράξη της αφήγησης». Οι δύο πρώτοι όροι αντιστοιχούν σ' εκείνους των φορμαλιστών· με τον τρίτο όρο, την πράξη της αφήγησης, ο Genette θέλει να δηλώσει την ίδια την αφηγηματική διαδικασία, αποτέλεσμα της οποίας είναι η αφήγηση.

Με λίγα λόγια, μια οποιαδήποτε ιστορία μετατρέπεται σε αφήγηση μέσα από την πρά-

ξη της αφήγησης. Σύμφωνα με το Genette, λοιπόν, αν θέλουμε να μελετήσουμε το ζήτημα του χρόνου στον αφηγηματικό λόγο, θα πρέπει να εξετάσουμε το μετασχηματισμό της ιστορίας σε αφήγηση, δηλαδή τις σχέσεις ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας (Χ.Ι.) και το χρόνο της αφήγησης (Χ.Α.). Ο πρώτος ταυτίζεται με τη διαδοχή των — μυθοπλαστικών έστω — γεγονότων που περιλαμβάνονται στην ιστορία, ο δεύτερος με τη διαδοχή των σημείων που αναπαριστούν τα γεγονότα στην αφήγηση.

Ο Genette διακρίνει τρεις κατηγορίες αφηγηματικής οργάνωσης του χρόνου: την *τάξη* ή *σειρά*, τη *διάρκεια* και τη *συχνότητα*.

Η *τάξη* ή *σειρά* αφορά στη σχέση ανάμεσα στη χρονική διαδοχή των γεγονότων στην ιστορία και στη σειρά με την οποία αυτά αναδιατάσσονται μέσα στο αφηγηματικό κείμενο. Ο Genette παρατηρεί εύστοχα ότι η πλήρης σύμπτωση ανάμεσα στη χρονική τάξη της ιστορίας και σ' αυτήν της κειμενικής αφήγησης συνιστά φαινόμενο εξαιρετικά σπάνιο· στη συνέχεια, τις χρονικές ασυμφωνίες ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση τις ονομάζει *αναχρονίες* και τις διακρίνει σε *αναλήψεις* και *προλήψεις*. Ανάληψη είναι κάθε ανάκληση ενός γεγονότος που χρονικά είναι προγενέστερο από το σημείο της ιστορίας στο οποίο βρισκόμαστε σε μια συγκεκριμένη στιγμή· αντίθετα, πρόληψη είναι κάθε αφηγηματικός ελιγμός που συνίσταται στην πρόωρη αφήγηση ενός μελλοντικού γεγονότος.

Οι αναχρονίες χαρακτηρίζονται απ' την *εμβέλεια* ή *απόσταση* και την *έκταση* ή *εύρος* τους. Η χρονική απόσταση ανάμεσα στο «παρόν», στο σημείο δηλαδή της ιστορίας όπου η αφήγηση διακόπτεται για να παραχωρήσει τη θέση της στην αναχρονία, και στο σημείο εκείνο του παρελθόντος ή του μέλλοντος όπου τοποθετείται η αναχρονία αυτή, συνιστά την εμβέλειά της. Εξάλλου, μέσα στην ιστορία, η αναχρονία ενδέχεται να έχει μικρότερη ή μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, η οποία είναι η έκταση ή το εύρος της (π.χ. στη φράση «...δέκα χρόνια νωρίτερα είχα κάνει ένα πολύμηνο ταξίδι...»: τα δέκα χρόνια είναι η απόσταση ενώ η λέξη «πολύμηνο» μας δείχνει την έκταση της αναχρονίας).

Ο Genette διακρίνει τις αναχρονίες σε *εσωτερικές* και *εξωτερικές*. Οι πρώτες ανακαλούν γεγονότα που εμπίπτουν χρονικά στο διάστημα που καλύπτει η αφήγηση, ενώ οι δεύτερες βρίσκονται έξω απ' αυτό (μια ανάληψη μπορεί να είναι και *μεικτή*, δηλαδή να ξεκινά πριν από το αρκτικό σημείο της αφήγησης που διακόπτει, και στη συνέχεια να το ξεπερνά· στην περίπτωση αυτή μπορεί να είναι *πλήρης*, δηλαδή να ενώνεται με την κύρια αφήγηση χωρίς να αφήνει κανένα κενό, ή *μερική*, δηλαδή να καταλήγει σε *έλλειψη* και να μην ενώνεται κανονικά με την κύρια αφήγηση). Εξάλλου, μια αναχρονία μπορεί να είναι *ετεροδιηγητική*, δηλαδή να σχετίζεται με μια γραμμή δράσης διαφορετική από αυτή στην οποία παρεμβάλλεται, ή να είναι *ομοδιηγητική*, δηλαδή να ανήκει στη γραμμή δράσης που διακόπτει. Ειδικά οι ομοδιηγητικές αναχρονίες, μπορούν να διακριθούν σε *επαναληπτικές* και *συμπληρωματικές*. Οι πρώτες αναφέρονται σε γεγονότα που μνημονεύονται και σε κάποιο άλλο σημείο της αφήγησης, πριν ή μετά· οι δεύτερες καλούνται να συμπληρώσουν ένα κενό, είτε προκαταβολικά είτε αναδρομικά.

Τέλος, πέρα από τα διάφορα είδης αναχρονίας, ο Genette σχολιάζει και την περίπτωση της *αχρονίας*, που απαντάται σε ορισμένα αφηγήματα, κυρίως σύγχρονα, και μπορεί να πάρει διάφορες μορφές. Για παράδειγμα, αχρονία έχουμε όταν γεγονότα που λογικά τοποθετούνται σε διαφορετικά χρονικά σημεία της ιστορίας, στην αφήγηση ομαδοποιούνται, με κριτήριο τη λεξιλογική, θεματική, γεωγραφική ή άλλη εγγύτητα ή συγγένειά τους· ή όταν υπάρχουν προλήψεις μέσα στις αναλήψεις, αναλήψεις μέσα στις

προλήψεις, άλλες παρεκβάσεις που είναι αδύνατον να χρονολογηθούν κτλ. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα να μην μπορούμε να συμπεράνουμε τη χρονική σειρά με την οποία έλαβαν χώρα τα γεγονότα της ιστορίας. Η αχρονία, εκτός του ότι προδίδει τον τεχνητό χαρακτήρα κάθε αφήγησης, αναδεικνύει και την ικανότητά της να καθίσταται αυτόνομη σε σχέση με το χρόνο, έστω και σε κάποιες οριακές περιπτώσεις.

Όπως επισημαίνει ο Genette, η παραδοσιακή αφήγηση προσφεύγει συχνότερα σε αναλήψεις παρά σε προλήψεις, καθώς ο αφηγητής πρέπει να εμφανίζεται ότι ανακαλύπτει την εξέλιξη της ιστορίας την ώρα που την αφηγείται, μαζί δηλαδή με τον αναγνώστη, ώστε να διατηρηθεί αμείωτο το ενδιαφέρον του τελευταίου. Εξάλλου, ορισμένα λογοτεχνικά είδη, όπως το ημερολογιακό και το επιστολικό μυθιστόρημα, αγνοούν αναγκαστικά την πρόληψη. Αντίθετα, μυθιστορήματα γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, όπου ο αφηγητής ανακαλεί ένα τμήμα της ζωής του, προσφέρονται περισσότερο για νύξεις σε μελλοντικά γεγονότα, καθώς ο αφηγητής γνωρίζει την κατάληξη των γεγονότων που αφηγείται.

Η δεύτερη κατηγορία αφηγηματικής οργάνωσης του χρόνου είναι η *διάρκεια*, δηλαδή η σχέση ανάμεσα στη χρονική διάρκεια των γεγονότων στην ιστορία, και στην έκταση που καταλαμβάνει η αφήγησή τους μέσα στο κείμενο. Φυσικά, η σύγκριση αυτή παρουσιάζει από τη φύση της σημαντικές δυσκολίες, καθώς από τη μια πλευρά έχουμε χρόνο και από την άλλη κείμενο. Η μόνη έννοια χρόνου που μπορεί να υπάρξει στη δεύτερη περίπτωση, είναι ο χρόνος της ανάγνωσης. Πάντως, έχουν γίνει σημαντικές προσπάθειες για να υπολογιστεί και αυτό το μέγεθος ως χρονικό, και μάλιστα με ακρίβεια. Ανεξάρτητα, άλλωστε, απ' το πρόβλημα αυτό, το βέβαιο είναι ότι η έκταση που καταλαμβάνει κάθε γεγονός στο κείμενο καθορίζει το ρυθμό, την ταχύτητα της αφήγησης: αλλού εξελίσσεται πιο γρήγορα απ' την ιστορία (επιτάχυνση), αλλού πιο αργά (επιβράδυνση). Πιο συγκεκριμένα, ο Genette διακρίνει τέσσερις κατηγορίες αφηγηματικού ρυθμού ή ταχύτητας: τη *σκηνή*, την *έλλειψη*, την *περίληψη* ή *σύνοψη* και την *παύση*.

Η *σκηνή* χαρακτηρίζεται από την *ισοχρονία* ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση (ΧΑ=ΧΙ). Παραδείγματα σκηνής στην αμιγή της μορφή συνιστούν ο διάλογος και ο εσωτερικός μονόλογος.

Η *έλλειψη* συνιστά μορφή *ανισοχρονίας* που χαρακτηρίζεται από τη μεγαλύτερη δυνατή επιτάχυνση: ένα τμήμα της ιστορίας, που οπωσδήποτε είχε κάποια διάρκεια, αποσιωπάται εντελώς απ' την αφήγηση (ΧΑ=0 < ΧΙ=ν). Η έλλειψη μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο εμφανής ή και υποθετική.

Η *περίληψη* ή *σύνοψη* αποτελεί μορφή ανισοχρονίας που και αυτή χαρακτηρίζεται από ρυθμούς επιτάχυνσης, λιγότερο γοργούς όμως από αυτούς της έλλειψης. Μπορούμε, για παράδειγμα, να συνοψίσουμε μέσα σε λίγες φράσεις τη ζωή ενός ανθρώπου (ΧΑ < ΧΙ).

Αν η έλλειψη αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη δυνατή επιτάχυνση της αφήγησης, η *παύση* αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη δυνατή επιβράδυνση. Όπως είπαμε, στην έλλειψη, ένα τμήμα της ιστορίας δεν έχει αντίστοιχό του στην αφήγηση· στην παύση, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο: ένα τμήμα της αφήγησης, που οπωσδήποτε έχει κάποια διάρκεια (έστω και ως αναγνωστικός χρόνος), δεν έχει αντίστοιχό του στην ιστορία (ΧΑ=ν > ΧΙ=0). Η αφήγηση, δηλαδή, συνεχίζεται, ενώ η ιστορία έχει διακοπεί και χαθεί απ' τα μάτια μας. Η συνέχιση της αφήγησης μπορεί να πάρει τη μορφή παρεκβάσεων, σκέψεων ή σχολίων του αφηγητή ή, πολύ συχνά, περιγραφών.

Ολοκληρώνοντας το σχήμα αυτό σχετικά με τη «διάρκεια», ο Genette παραδέχεται την — εμφανή άλλωστε — ανισομέρεια που το χαρακτηρίζει: αν εξαιρέσουμε την περίπτωση

της ισοχρονίας, οι διακρίσεις είναι πιο λεπτές σε ό,τι αφορά τους ρυθμούς επιτάχυνσης, αφού στην ανάλυση των ρυθμών επιβράδυνσης δεν υπάρχει το αντίστοιχο της «περίληψης». Η παράμετρος που απουσιάζει απ' το σχήμα του Genette, έχει συμπληρωθεί από τον Αμερικανό θεωρητικό Seymour Chatman, με την προσθήκη της *επιμήκυνσης*, δηλαδή της περίπτωσης όπου ο χρόνος της αφήγησης είναι μεγαλύτερος από το χρόνο της ιστορίας (ΧΑ > ΧΙ), χωρίς όμως η ιστορία να διακόπτεται. Για παράδειγμα, αυτό μπορεί να συμβεί, όταν έχουμε λεκτική εξιστόρηση σκέψεων ή άλλων νοητικών και συνειδησιακών διαδικασιών, που γενικά απαιτούν περισσότερο χρόνο για να τις εκφράσουμε, προφορικά ή γραπτά, παρά για να τις κάνουμε.

Τέλος, είναι αυτονόητο ότι η μεγάλη πλειοψηφία των αφηγηματικών κειμένων χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή και το συνδυασμό όλων των παραπάνω ρυθμών και όχι από την αποκλειστική κυριαρχία ενός απ' αυτούς.

Η τρίτη κατηγορία αφηγηματικής οργάνωσης, σύμφωνα πάντα με τον Genette, είναι η *συχνότητα*. Συνίσταται στη σχέση ανάμεσα στις φορές που ένα γεγονός συμβαίνει στην ιστορία και στις φορές που αυτό αναφέρεται στην αφήγηση. Διακρίνουμε τέσσερις βασικές περιπτώσεις:

α. Αφήγηση μια φορά αυτού που στην ιστορία συνέβη μια φορά (*μοναδική αφήγηση*)
β. Αφήγηση ν φορές αυτού που στην ιστορία συνέβη ν φορές (*πολυμοναδική* αφήγηση)
γ. Αφήγηση ν φορές αυτού που στην ιστορία έγινε μια φορά (*επαναληπτική αφήγηση*)
δ. Αφήγηση μια φορά (ή καλύτερα σε μια φορά) αυτού που στην ιστορία συνέβη ν φορές (*θαμιστική αφήγηση*).

Ο συνηθέστερος τρόπος αφήγησης είναι η πρώτη μορφή ενώ η δεύτερη είναι ο πιο σπάνιος. Η επαναληπτική αφήγηση απαντάται συχνά στο επιστολικό μυθιστόρημα του 18ου αιώνα, καθώς και σε ορισμένα σύγχρονα κείμενα. Στη νεοελληνική λογοτεχνία, για παράδειγμα, επαναληπτική αφήγηση έχουμε σε μυθιστορήματα όπως οι *Κεκαρμένοι* του Νίκου Κάσδαγλη, όπου η ίδια ιστορία (ένα επεισόδιο σε μια στρατιωτική μονάδα) μας παρουσιάζεται από τέσσερις διαφορετικούς αφηγητές· το ίδιο ισχύει και για την *Πλωτή πόλη* της Μάρως Δούκα, όπου οι αφηγητές είναι δύο.

(Βλ. Αναδρομή, Ιστορία/πλοκή, Συστολή του χρόνου)

Ωδή

Η ωδή, ως είδος λυρικής ποίησης, πρωτοκαλλιεργήθηκε στην αρχαία Ελλάδα. Αρχικά, οι ωδές είχαν υμνητικό ή εγκωμιαστικό χαρακτήρα. Ήταν τραγούδια που ψάλλονταν και τραγουδιούνταν από χορευτές προς τιμή ενός θεού ή αποτελούσαν εγκώμια για ένα σημαντικό πρόσωπο. Ονομαστές είναι οι ωδές που έγραψε ο Πίνδαρος, για να εξυμνήσει τους νικητές των ολυμπιακών ή και άλλων αγώνων. Τα κύρια χαρακτηριστικά των ωδών είναι ο επίσημος, ο σοβαρός, ο υψηλός και ο μεγαλοπρεπής τόνος, μαζί με το ανάλογο γλωσσικό ύφος.

Οι αρχαιοελληνικές ωδές, όπως αυτές του Πινδάρου, ακολουθούν συνήθως μιαν αυστηρή μετρική και στροφική οργάνωση. Συγκεκριμένα, ακολουθούν ένα τρίπτυχο στροφικό σύστημα, που αποτελείται από τη *στροφή*, την *αντιστροφή* και την *επωδό*. Κανονικά, η στροφή και η αντιστροφή είναι ισόστιχες και γραμμένες στο ίδιο μέτρο. Η επωδός δεν έχει ορισμένο αριθμό στίχων ούτε το ίδιο μέτρο με τη στροφή και την αντιστροφή.

Στα νεότερα χρόνια, τα μετά την επανάσταση του 1821, όσοι Έλληνες ποιητές έγραψαν ωδές, δεν ακολούθησαν το αυστηρό σύστημα οργάνωσης των αρχαίων Ελλήνων. Όμως, και οι νεότερες ωδές έχουν πάντα σοβαρό θέμα, επίσημο και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα, αυστηρό, σεμνό και υψηλό ύφος.

Το ποιητικό έργο του Ανδρέα Κάλβου αποτελείται αποκλειστικά από ωδές, τις οποίες εξέδωσε στο εξωτερικό, σε δύο συλλογές (Γενεύη και Παρίσι).

Από όλους τους Έλληνες ποιητές, εκείνος που έχει γράψει αποκλειστικά ωδές (συνολικά είκοσι) είναι ο Ανδρέας Κάλβος. Όλες οι καλβικές ωδές χαρακτηρίζονται από έναν ιδιαίτερα υψηλό και μεγαλοπρεπή τόνο. Είναι γραμμένες σε μια επίσημη, αυστηρή αλλά και ιδιότυπη γλώσσα, που χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη λυρική τόλμη και από θαυμαστές ποιητικές εικόνες. Επίσης, ωδές έχει γράψει και ο Διονύσιος Σολωμός. Ανάμεσά τους, ξεχωρίζει εκείνη που υμνεί και εγκωμιάζει το φιλέλληνα λόρδο Βύρωνα.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Επιλογη Βιβλιογραφιας

Είναι κυριολεκτικά αδύνατον να καταγραφεί το σύνολο των βιβλίων που χρησίμευσαν στη σύνταξη αυτού του λεξικού. Άλλωστε, τα τελευταία χρόνια η βιβλιογραφία που σχετίζεται με τις λογοτεχνικές σπουδές και πιο συγκεκριμένα με τη θεωρία της λογοτεχνίας έχει γνωρίσει ραγδαία αύξηση, τόσο διεθνώς όσο και στη χώρα μας. Αναγκαστικά, λοιπόν, προχωρήσαμε σε μια επιλογή, επιμένοντας κυρίως σε τίτλους που να είναι σε ελληνική γλώσσα και να μπορούν να βρεθούν σχετικά εύκολα. Για τη μεγαλύτερη διευκόλυνση του αναγνώστη, διαχωρίσαμε τους Έλληνες απ' τους ξένους συγγραφείς. Με τον τρόπο αυτό, μπορέσαμε να τηρήσουμε αυστηρά την αλφαβητική σειρά, τόσο στο ελληνικό όσο και στο λατινικό αλφάβητο.

ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Δημήτρης

1997 *Η «φωνή» της μνήμης, δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Νέα Σύνορα-Λιβάνης, Αθήνα.

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ Βαγγέλης

1994 «Αμήχανοι δάσκαλοι, δυσφορούντες μαθητές. Η Θεωρία της Λογοτεχνίας ως αντικείμενο διδασκαλίας», περ. *Σεμινάριο 18 (θεωρία της λογοτεχνίας)*, Π.Ε.Φ., Αθήνα, σσ. 48-61.

ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ Φραγκίσκη

1980 *...δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Νεφέλη, Αθήνα.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

1983 *Ποιητική*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Στάθη Ι. Δρομάζου, Κέδρος, Αθήνα.

ΒΑΓΕΝΑΣ Νάσος

1984 *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Στιγμή, Αθήνα.

1988 «Θεωρία ή κριτική;» και «Θεωρία ή κριτική; (β)», στον τόμο *Η εσθήτα της θεάς, σημειώσεις για την ποίηση και την κριτική*, Στιγμή, Αθήνα, σσ. 87-107 και 173-214.

ΒΑΓΕΝΑΣ Νάσος (επιμ.)

1991 *Νεοελληνικά μετρικά*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

ΒΕΛΟΥΔΗΣ Γιώργος

1981 *Προτάσεις, δεκαπέντε γραμματολογικές δοκιμές*, Κέδρος, Αθήνα.

1992 *Ψηφίδες. Για μια θεωρία της λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα.

1994 *Γραμματολογία, θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα.

ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ Ευριπίδης

1995 *Πολύτροπος αρμονία, μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

ΓΙΑΤΡΟΜΑΝΩΛΑΚΗΣ Γιώργης

1994 «Η ηθική της αφήγησης. Μια αριστοτελική άποψη για το ύφος», περ. *Σεμινάριο 18 (θεωρία της λογοτεχνίας)*, Π.Ε.Φ., Αθήνα, σσ. 9-17.

ΓΚΙΖΕΛΗΣ Γρηγόρης

1975 «Οι σύγχρονοι μέθοδοι αναλύσεως της έντεχνης αφηγηματικής επικοινωνίας: μελέτη μιας περιπτώσεως», περ. *Σπείρα*, 4, σσ. 410-412.

ΓΚΙΚΑΣ Σ., ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Δ., ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ Ι., ΡΩΜΑΣ Χ.

1997 *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Σαββάλας, Αθήνα.

ΔΗΜΑΡΑΣ Κ. Θ.

1977 *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα.

1981 «Τι, ίσως, είναι η κριτική», στον τόμο *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Ίδρυμα σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, σσ. 247-264.

1985α *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα.

1985β *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα.

ΔΗΜΗΡΟΥΛΗΣ Δημήτρης

1993 Το *φάντασμα της θεωρίας, λογοτεχνία-κριτική-ιστορία*, Πλέθρον, Αθήνα.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Σωτήρης

1978 *Λεξικό Όρων. Τόμος 1: Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα.

1980 *Λεξικό Όρων. Τόμος 2: Επικοινωνίας και σημειωτικής ανάλυσης*, Καστανιώτης, Αθήνα.

ΖΑΝΝΑΣ Παύλος

1976 «Δύο πόλοι της αφήγησης: «Δείχνω» και «λέω», εφ. *Καθημερινή*, 25.4.

ΖΑΝΝΑΣ Παύλος και ΜΟΥΛΛΑΣ Παν.

1984 «Οι μεταμορφώσεις του αφηγητή», *Τετράδια Εργασίας*, αρ. 7, Κέντρο Νεοελληνικών ερευνών, Αθήνα.

ΖΕΡΒΟΥ Αλεξάνδρα

1983 «Σημειολογία, Γλωσσολογία και Θεωρία της Λογοτεχνίας», περ. *Γλώσσα*, 3, Αθήνα, σσ. 8-14.

Η ελληνική ποίηση, ανθολογία - γραμματολογία

1977 τόμοι 5 (επιμ. Μ. Παπαϊωάννου, Μ. Γ. Μερακλής, Κ. Στεργιόπουλος, Αλεξ. Αργυρίου), Σοκόλης, Αθήνα.

Η μεσοπολεμική πεζογραφία, από τον Α΄ ως τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)

1993 τόμοι 8 (εισαγωγή: Παν. Μουλλάς), Σοκόλης, Αθήνα.

Η μεταπολεμική πεζογραφία, από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67

1988 τόμοι 8 (εισαγωγή: Αλεξ. Αργυρίου), Σοκόλης, Αθήνα.

Η παλαιότερη πεζογραφία μας, από τις αρχές της ως τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο

1998 τόμοι 11 (εισαγωγή: Παν. Μουλλάς), Σοκόλης, Αθήνα.

Θεωρία της Ποίησης, Ποίηση της θεωρίας

1995 Πρακτικά του συμποσίου «Θεωρία της Λογοτεχνίας στον Ευρωπαϊκό χώρο», Α.Π.Θ., 21-24 Νοεμβρίου 1991, επιμ. Κάριν Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)

1997 Επιστημονικό Συμπόσιο (7 και 8 Απριλίου 1995), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα.

ΚΑΓΙΑΛΗΣ Τάκης

1992 «Η διδασκαλία της λογοτεχνίας στη μέση εκπαίδευση: ο ρόλος της θεωρίας»,

στον τόμο *Η διδακτική της λογοτεχνίας στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, Πατάκης, Αθήνα, σσ. 35-52.

ΚΑΛΦΑΣ Αντώνης

1993 *Ο μαθητής ως αναγνώστης. Λογοτεχνική θεωρία και διδακτική πράξη*, τα Τραμάκια, Θεσσαλονίκη, 1993.

1998 *Ο μαθητής ως αναγνώστης. Η διδασκαλία των λογοτεχνικών κειμένων στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Ένας αναλυτικός-περιγραφικός βιβλιογραφικός οδηγός*, Το τραμ, Θεσσαλονίκη.

ΚΑΡΒΕΛΗΣ Τάκης

1983 *Η νεότερη ποίηση, θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Αθήνα.

Καρυωτάκης και καρυωτακισμός

1998 Επιστημονικό Συμπόσιο (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα.

ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ερατοσθένης

1983α «Σημειωτική και θεωρία της ποίησης», στον τόμο *Πρώτο Συμπόσιο Νεοελληνικής Ποίησης*, τ. Β΄, Γνώση, Αθήνα, σσ. 161-171.

1983β «Η σημειολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας στην Ελλάδα», Πανεπιστήμιο Πατρών, *Πρακτικά Δευτέρου Συμποσίου Ποίησης*, επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής, Γνώση, Αθήνα, σσ. 189-197 (συμπληρώνεται από βιβλιογραφικό παράρτημα, σσ. 198-210).

1984 « 'Τα παράθυρα'. Σημειολογική διερεύνηση του καβαφικού αδιεξόδου», στο *Αντίχαρη, αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα, σσ. 227-237.

1985 «Η σημειολογική διερεύνηση της λογοτεχνίας», περ. *Διάλογος*, 5, Ηράκλειο, σσ. 3-28.

1987 «Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση της αφήγησης», περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, 9, σσ. 11-24.

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ Γιώργος

1984 *«Εις την οδό των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρίκου: Μια ανάγνωση*, Πολύτυπο, Αθήνα.

ΚΟΚΟΛΗΣ Ξ. Α.

1975 «Το ύφος, απόψεις για το περιεχόμενο ενός όρου», περ. *Συνέχεια*, 7, σσ. 300-307.

1993 *Η ομοιοκαταληξία, τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, Στιγμή, Αθήνα.

ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ Γεράσιμος Αν.

1996 *Βασικό Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Gutenberg, Αθήνα.

ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ Θανάσης

1995 *Τα πρόσωπα του δράματος στο πεζογραφικό έργο του Μάριου Χάκκα*, Τα Τραμάκια, Θεσσαλονίκη.

ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ Πέτρος

1982 *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, Πολύτυπο, Αθήνα.

1994 *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, Υποδομή, Αθήνα. Νεότερη έκδοση του Μαρτινίδης, 1982.

ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ Π. Α.

1983 *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Δόμος, Αθήνα.

1984 *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)*, Δόμος, Αθήνα.

ΜΗΛΙΩΤΗΣ Κωνσταντίνος

1988 «Δρώντα πρόσωπα και δρώσες δυνάμεις στο *Μπουρίνι* του Μ. Καραγάτση», περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, 13, σσ. 34-50.

1994 «Η αστική τάξη αστειεύεται. Δομή και σημασία στην 'Παρακόρη' του Στράτη Μυριβήλη», περ. *Σεμινάριο 18 (θεωρία της λογοτεχνίας)*, Π.Ε.Φ., Αθήνα, σσ. 32-47.

ΜΙΚΕ Μαίρη

1991 «Η διάλυση της "ρεαλιστικής ψευδαίσθησης", Μέλπω Αξιώτη, Το Σπίτι μου (1965)», περ. *Σπείρα*, γ΄ περίοδος, 2, σσ. 146-163.

Μοντερνισμός: Η ώρα της αποτίμησης; (σειρά διαλέξεων)

1996 Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα.

ΜΟΥΛΛΑΣ Παν.

1991α «Οι μεταμορφώσεις του αφηγητή», στον τόμο *Παλίμψηστα και μη, κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα, σσ. 129-144. Αναδημοσίευση της εισήγησης του Παν. Μουλλά από το Ζάννας -Μουλλάς, 1984.

1991β «Για μία γραμματική του νεοτερικού πεζού λόγου», στον τόμο *Παλίμψηστα και μη, κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα, σσ. 215-236.

ΜΟΥΤΣΑΔΑΚΙΣ Τηλέμαχος

1986 *Η διαλεκτική της θεατρικής σύνταξης. Μοντέλα δράσης και πρόσωπα στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου*, Νεφέλη, Αθήνα.

ΜΠΑΛΑΣΚΑΣ Κώστας,

1980 *Νεοελληνική ποίηση, Κείμενα-Ερμηνεία-Θεωρία*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

1990 *Ταξίδι με το κείμενο, προτάσεις για την ανάγνωση της λογοτεχνίας, ποίηση - πεζογραφία - δοκίμιο*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

1991 «Η πολιορκία της γραφής. Ζητήματα Αναγνωστικής θεωρίας», περ. *Σεμινάριο 14*, Π.Ε.Φ., Αθήνα, σσ. 39-48.

ΜΠΑΛΟΥΜΗΣ Ε. Γ.

1970 *Η περιγραφή, στοιχεία δομής* (Α. Σύνθεση), Αθήνα. (έκδοση Αμερικάνικου Κολλεγίου Θηλέων - Pierce College).

ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ Γεώργιος

1980 *Θεωρητική Γλωσσολογία, εισαγωγή στη σύγχρονη γλωσσολογία*, Αθήνα.

1984 *Λογοτεχνία και Γλωσσολογία*, Αθήνα.

ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ Απόστολος

1994 *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ Ελπινίκη

1987 «Δομές χρόνου στο μυθιστόρημα του Ν. Κάσδαγλη: Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών», περ. *Διάλογος*, 6, Ηράκλειο, σσ. 62-71. Τώρα και στο Νικολουδάκη-Σουρή, χ.χ., σσ. 33-53.

1994 «Η προοπτική της σημειολογίας ως ανάγνωσης του κειμένου. Μέρος Α΄: Οι βασικές έννοιες και η κειμενική τους εκφορά», περ. *Διάλογος*, 13, Ηράκλειο, σσ. 63-91.

χ.χ. *Μεσολαβήσεις. Εμπειρίες από κείμενα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

ΠΑΓΑΝΟΣ Γιώργος

1983 *Η νεοελληνική πεζογραφία, θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Αθήνα.

ΠΑΝΑΡΕΤΟΥ Ελένη

1986 «Γλωσσολογική προσέγγιση του λογοτεχνικού ύφους», περ. *Διαβάζω*, 144, Αθήνα, σσ. 34-40.

ΠΑΡΙΣΗΣ Νικήτας

1992 «Η σημαντική των τίτλων. Πρώτες σημειώσεις για μια 'θεωρία' ανάγνωσης τίτλων», στον τόμο *Μελέτες-Αναγνώ-*

σεις, Ποίηση-Πεζογραφία, Πατάκης, Αθήνα, σσ. 13-19.

ΠΑΣΧΑΛΙΔΗΣ Γρηγόρης

1996 «Περί τίτλων: οι τίτλοι μέσα και ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και η ερμηνεία τους», περ. *Λόγου Χάριν*, 4, Εστία, Αθήνα, σσ. 73-91.

ΠΕΣΚΕΝΤΖΗ Μαρία Κ.

1994 «Η θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης και η ερμηνευτική προσέγγιση του λογοτεχνικού κειμένου στη διδακτική πράξη», περ. *Σεμινάριο 18 (θεωρία της λογοτεχνίας)*, Π.Ε.Φ., Αθήνα, σσ. 62-70.

ΠΛΑΤΑΝΙΤΗΣ Δημήτρης

1997 *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, Καστανιώτης, Αθήνα.

ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος

1978 *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα.

ΡΟΖΑΝΗΣ Στέφανος

1996 *Η ερμηνευτική ως πράξη και θεώρηση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Χάρης

1995α *Σημειολογία και γλωσσολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

1995β *Σχολές και ρεύματα στη νεοελληνική λογοτεχνία (κλασικισμός)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

1997 *Σχολές και ρεύματα στη νεοελληνική λογοτεχνία (Φαναριώτες - αρκαδισμός)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

1998 *Σχολές και ρεύματα στη νεοελληνική λογοτεχνία (ρομαντισμός)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

ΣΑΜΑΡΑ Ζωή

1978 *Προοπτικές του κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη.

ΣΑΡΑΛΗΣ Γιάννης

χ.χ. *Νεοελληνική μετρική*, Εστία, Αθήνα.

ΣΕΦΕΡΗΣ Γ.

1947 «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 3.2, σσ. 33-43. Τώρα και στον τόμο *Δοκιμές*, Α΄, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 324-363 και 510-520.

ΣΗΦΑΚΗΣ Γ. Μ.

1988 *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ Ζ. Ι.

1988 *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

1989 *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός· συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

1994 *Η εύθραυστη αλήθεια, εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα.

ΣΠΑΤΑΛΑΣ Γεράσιμος

1997 *Η στιχουργική τέχνη, μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης - Άννα Κατσιγιάννη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

ΣΤΑΥΡΟΥ Θρασύβουλος

1974 *Νεοελληνική μετρική*, Θεσσαλονίκη.

ΤΖΙΟΒΑΣ Δημήτρης

1987 *Μετά την αισθητική*, Γνώση, Αθήνα.

1993 *Το Παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης, από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσέας, Αθήνα.

ΤΖΟΥΜΑ Άννα

1991 *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

1994 «Ερμηνευτική: ο πονοκέφαλος της θεωρίας», περ. *Σεμινάριο 18 (θεωρία της λογοτεχνίας)*, Π.Ε.Φ., Αθήνα, σσ. 90-99.

ΤΡΙΑΝΤΟΥ-ΚΑΨΩΜΕΝΟΥ Ιφιγένεια

1996 «Διδακτισμός και ιδεολογία: Η Φωνή του αφηγητή στα διηγήματα της συλλογής 'Το τέλος της μικρής μας πόλης' του Δημ. Χατζή», στον τόμο *Σημειωτική + Εκπαίδευση*, Συμπόσιο Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας (Φλώρινα 1994), επιμ. Σταύρος Καμαρούδης, Ελένη Χοντολίδου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, σσ. 58-67.

ΤΣΑΚΩΝΑΣ Δημήτρης

1988 *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός*, Κάκτος, Αθήνα.

ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ Λίζυ

1982 «Ιστορία λογοτεχνίας και ιστορική ποιητική», περ. *Πολίτης*, 47/48, σσ. 116-126.

1986 «Δρόμοι σημείων αδιέξοδοι (η καφκική ηχώ στο περιφερόμενο κιβώτιο του Άρη Αλεξάνδρου)», περ. *Σπείρα*, 6-7, Β΄ περίοδος, Αθήνα, σσ. 107-116.

1988 *Λογοτεχνία της πόλης*, Λωτός, Αθήνα.

ΤΣΙΩΛΗΣ Γιάννης

1996 *Θεωρία της λογοτεχνίας*, Καστανιώτης, Αθήνα.

ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ Γ.

1986 «Μυθοπλασία και πραγματικότητα - τέσσερα 'μεταδιηγήματα' του Μένη Κουμανταρέα», περ. *Πολίτης*, 72, σσ.

1987 *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Κέδρος, Αθήνα.

ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ Σ. Ν.

1990 «Οι αφηγηματικές θεωρίες του Greimas», περ. *Σπείρα*, 1 (γ΄ περίοδος), σσ. 34-45.

1993 «Η σημειωτική ανάλυση του λογοτεχνικού κειμένου (και γιατί δεν πρέπει να τη φοβάται κανείς)», περ. *Θαλλώ*, 5, Χανιά, σσ. 17-36.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΑΚΗΣ Χριστόφορος

1992 *Νεοελληνικός λόγος, μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*, Νεφέλη, Αθήνα.

ADAM Jean-Michel

1999 *Τα κείμενα: τύποι και πρότυπα, Αφήγηση, περιγραφή, επιχειρηματολογία, εξήγηση και διάλογος*, μτφ. Γιάννης Παρίσης, Πατάκης, Αθήνα.

AUERBACH Erich

1946 *Mimesis. Dargestelle Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern.

1953 *Mimesis. The Resprentation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton, N.J. Μετάφραση στα αγγλικά του Auerbach, 1946.

1968 *Mimesis. La répresentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris. Μετάφραση στα γαλλικά του Auerbach, 1946.

BAKHTIN(E) Mikhail

1978 *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα.

1995 *Έπος και Μυθιστόρημα*, μτφ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα.

BARTHES Roland

1972 *Κριτική και αλήθεια*, μτφ, Θ. Μπανούσης, Καστανιώτης, Αθήνα.

1981 «Η κριτική», μτφ. Κώστας Σταματίου, περ. *Η λέξη*, 6, Αθήνα, σσ. 440-446.

1984 *Η επικράτεια των σημείων*, μτφ. Κατερίνα Παπαϊκώβου, Ράππα, Αθήνα.

1988 *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα.

BARTHES R., BERSANI L., HAMON Ph., RIFFATERRE M., WATT I.

1982 *Littérature et Réalité*, Seuil, Paris.

BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W. C., HAMON Ph.

1977 *Poétique du récit*, Seuil, Paris.

BEARDSLEY Monroe C.

1989 *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ - Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα.

BEATON RODERICK

1996 *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, ποίηση και πεζογραφία 1821-1992*, μτφ. Ευαγγελία Ζουργού - Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα.

BENNET Tony

1983 *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μτφ. Σπ. Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα.

BENVENISTE E., BARTHES R., DERRIDA J., PEIRCE C. S., FOUCAULT M.

1981 *Κείμενα Σημειολογίας*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γιώργος Μπρουνιάς, Νεφέλη, Αθήνα.

BIGSBY C. W. E.

1972 *Νταντά και Σουρεαλισμός*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Ερμής, Αθήνα.

BLOT D.,

1980 *Χρονικές δομές στις Ακυβέρνητες Πολιτείες*, μτφ. Σερ. Βελέντζας, Κέδρος, Αθήνα.

BOKLUND-ΑΑΓΟΠΟΥΛΟΥ Karin

1982 «Οι σύγχρονες μέθοδοι ανάλυσης των λογοτεχνικών κειμένων», περ. *Φιλόλογος*, 29, Θεσσαλονίκη, σσ. 145-162.

BOOTH Wayne C.

1967 «Distance and Point-of-view: An Essay in Classification», στο Stevick, σσ. 87-107.

1983 *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, Chicago.

BRADBURY Malcolm - MCFARLANE James

1976 *Modernism*, Penguin, London.

BREMOND Cl., CHATMAN S., GREIMAS A. J., LINTVELT J., MARTIN W., PRINCE G., STANZEL F. K.,

1991 *Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Αγγέλα Κουφού, Αγγέλα Καστρινάκη, Βασίλης Καλλιπολίτης, Καίτη Παπουτσά, Εξάντας, Αθήνα.

BRECHT Bertold

1974 *Για το ρεαλισμό*, μτφ. Κ. Παλαιολόγος, Πλανήτης, Αθήνα.

CHADWICK Charles

1978 *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου, Ερμής, Αθήνα.

COHN Dorrit

1978 *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton N. J.

COMBE Dominique

1982 *Les Genres littéraires*, Hachette, Paris.

COUÉGNAS Daniel

1992 *Introduction à la paralittérature*, Seuil, Paris.

CURRIE Gregory

1985 «What is Fiction?», περ. *Journal of Asthetics and Art Criticism*, 43.4, σσ. 385-392.

DELCROIX Maurice - HALLYN Fernand (επιμ.)

1997 *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας, μέθοδοι του κειμένου*, μτφ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Gutenberg, Αθήνα.

DIPPLE Elizabeth

1972 *Πλοκή*, μτφ. Κώστας Ιορδανίδης, Ερμής, Αθήνα.

DOUBROVSKY Serge - TODOROV Tzvetan (επιμ.)

1985 *Η διδασκαλία της λογοτεχνίας. Συνέδριο του Σεριζί*, μτφ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Επικαιρότητα, Αθήνα.

DUCROT Oswald - TODOROV Tzvetan

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. Points, Seuil, Paris.

EAGLETON Terry

1989 *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Δημήτρης Μαυρώνας, Αθήνα.

ECO Umberto

1979 *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington.

1982 *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, μτφ. Αντώνης Τσοπάνογλου, Μαλλιάρης-Παιδεία, Αθήνα.

1986 *Επιμύθιο στο Όνομα του Ρόδου*, μτφ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα.

1987 «Η ποιητική του ανοιχτού έργου», μτφ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, 9, Αθήνα, σσ. 116-137.

1988 *Ο υπεράνθρωπος των μαζών*, μτφ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα.

1994 *Έξι περιπλανήσεις στο δάσος της αφήγησης*, μτφ. Αναστασία Παπακωνσταντίνου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

ECO Umberto κ.ά.

1993 *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, μτφ. Αν Παπακωνσταντίνου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

FAULKNER Peter

1982 *Μοντερνισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

FISH Stanley

1980 *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, London - Cambridge Mass.

FOKKEMA Douwe - IBSCH Elrud

1997 *Θεωρίες λογοτεχνίας του 20ού αιώνα, δομισμός, μαρξισμός, αισθητική της πρόσληψης, σημειωτική*, μτφ. Γιάννης Παρίσης, Πατάκης, Αθήνα.

FREUND Elizabeth

1987 *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Methuen, London - New York.

FRIEDMAN Norman

1967 «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», στο Stevick, σσ. 108-137.

1975 *Form and Meaning in Fiction*, Georgia University Press, Atlanta.

FRYE Northrop

1997 *Ανατομία της κριτικής, τέσσερα δοκίμια*, μτφ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, Gutenberg, Αθήνα.

FURNESS R. S.

1980 *Εξπρεσιονισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

FURST Lilian R.

1974 *Ρομαντισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

FURST Lilian R. - SKRINE Peter N.

1972 *Ματουραλισμός*, μτφ. Λία Μεγάλου, Ερμής, Αθήνα.

GENETTE Gerard

1972 *Figures III*, Seuil, Paris.

1983 *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.

GENETTE Gerard, MARIN Louis, MATHIEU-COLAS Michel

1987 *Τα όρια της διήγησης*, μτφ. Έλενα Θεοδωροπούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

GENETTE Gerard κ.ά.

1986 *Théorie des genres*, Seuil, Paris.

GRANT Damian

1972 *Ρεαλισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

GREIMAS Algirdas Julien

1987 «Σκέψεις για τα μοντέλα δράσης», μτφ. Γιώργος Χρ. Σακελλαριάδης, περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, 9, σσ. 43-48.

GRODEN Michael - KREISWIRTH Martin

199 *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

GUIRAUD Pierre

1975 *Η Σημειολογία*, μτφ. Σ.-Β. Βασιλείου, «Τι ξέρω», Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.

HALL John

1990 *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Δ. Τσαούση, Gutenberg, Αθήνα.

HAMBURGER Käthe

1957 *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart.

1973 *The Logic of Literature*, Indiana University Press, Bloomington. Μετάφραση στα αγγλικά του Hamburger, 1957.

1986 *La logique des genres littéraires*, Seuil, Paris. Μετάφραση στα γαλλικά του Hamburger, 1957.

HAMON Philippe

1972α «Pour un statut semiologique du personnage», περ. *Littérature*, 6, σσ. 86-110.

1972β «Qu'est-ce qu'une description?», περ. *Poétique*, 12, σσ. 465-485

1977α «Texte littéraire et métalangage», περ. *Poétique*, 3, σσ. 261-284.

1977β «Pour un statut semiologique du personnage», στο Barthes R., Kayser W., Booth W. C. & Hamon Ph. Πρόκειται στην ουσία για το ίδιο κείμενο με το Hamon, 1972.

1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, Paris.

1982 «What is a description?», στον τόμο *French Literary Theory Today. A Reader*, επιμ. Tzvetan Todorov, Cambridge University Press - Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge - Paris, σσ. 147-178. Μετάφραση στα αγγλικά του Hamon, 1972β.

1983 *Le personnel du roman*, Droz, Genève.

1991 *La Description littéraire*, Macula, Paris.

HARVEY W. J.

1965 *Character and the Novel*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1965.

HAWKES Terence

1978 *Μεταφορά*, μτφ. Γαβριήλ - Νίκος Πεντζίκης, Ερμής, Αθήνα.

HAWTHORN Jeremy

1993 *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο, μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

HERNADI Paul

1972 *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

HERNADI Paul (επιμ.)

1978 *What Is Literature?*, Indiana University Press, Bloomington.

HIRSCH E. D. Jr.

1967 *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven.

1976 *The Aims of Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago.

HOLUB Robert C.

1984 *Reception Theory: A Critical Introduction*, Methuen, London.

HUTCHEON Linda

1991 «Διακειμενικότητα και μετα-μοντέρνο», περ. *Διαβάζω*, 254, σσ. 29-32.

ISER Wolfgang

1972 *Der Implizite Leser : Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, W. Fink, München.

1974 *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, John Hopkins University Press, Baltimore. Μετάφραση στα αγγλικά του Iser, 1972β

1976 *Der Akt des Lesens: Theorie aesthetischer Wirkung*, W. Fink, München.

1978 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore. Μετάφραση στα αγγλικά του Iser, 1976.

1985 *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthetique*, Mardaga, Bruxelles. Μετάφραση στα γαλλικά του Iser, 1976.

JAKOBSON Roman

1975 «Γλωσσολογία και Ποιητική», μτφ. Άρης Μπερλής, περ. *Σπείρα* 1, σσ. 30-67. Τώρα και στο Jakobson, 1998.

1978 «Για τον καλλιτεχνικό ρεαλισμό», μτφ. Ανδρέας Νομικός, περ. *Το Δέντρο*, 2, σσ. 58-62, και 3, σσ. 120-123. Το ίδιο ουσιαστικά άρθρο σε μετάφραση Άρη Μπερλή και με τον τίτλο «Για τον ρεαλισμό στην τέχνη», σήμερα στο Jakobson, 1998.

1998 *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφ. Άρης Μπερλής, Εστία, Αθήνα.

JAMES Henry

1991 *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφ. Κώστας Παπαδόπουλος, Άγρα, Αθήνα.

JAUSS Hans Robert

1995 *Η θεωρία της πρόσληψης, τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα.

JEFFERSON Ann - ROBEY David (επιμ.)

1986 *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Batsford, London.

KIBEDI-VARGA Aaron (επιμ.)

1981 *Théorie de la littérature*, Picard, Paris.

KRISTEVA Julia

1969 *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.

KRISTEVA Julia, REY-DEBOYE J., UMIKER D. J. (επιμ.)

1971 *Essays in semiotics. Essais de sémiotique*, Mouton, The Hague.

KUNDERA Milan

1988 *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μτφ. Δρακονταειδής Φίλιππος, Εστία, Αθήνα.

L'analyse structurale du recit

1966 Αφιέρωμα του περ. *Communications*, 8, Paris.

LAMBROPOULOS V. - MILLER D. N. (επιμ.)

1987 *20th-Century Literary Theory: An Introductory Anthology*, State University of New York Press, Albany N.Y.

LANSER Susan S.

1981 *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, Princeton, N.J.

LAYOUN Mary N.

1990 *Modernism in Greece? Essays on the Critical and Literary Margins of a Movement*, Pella, New York.

LEECH Clifford

1972 *Τραγωδία*, μτφ. Ερρίκος Χατζηανέστης, Ερμής, Αθήνα.

LEVI-STRAUSS Claude

1985 «Η δομική ανάλυση του μύθου», μτφ. Νίκη Νικολουδάκη-Σουρή, περ. *Φιλολογικά*, 9/10, Γιάννινα, σσ. 37-61.

1986 *Μύθος και νόημα*, μτφ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

LINTVELT Jaap

1981 *Essai de typologie narrative, le «Point de vue»*, José Corti, Paris.

LODGE David

1985 *20th Century Literary Criticism. A Reader*, Longman, London-New York.

LOTMAN J. - USPENSKIJ B. A.

1984 «Για το σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», μτφ. Άρης Μπερλής. περ. *Σπείρα*, β΄ περίοδος, 1, σσ. 103-127.

LUBBOCK Percy

1921 *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, London. (νεότερες εκδόσεις: Viking, New York, 1957 και Methuen, London, 1968).

LYONS John

1995 *Εισαγωγή στη γλωσσολογία*, επιμ. Γιώργος Καρανάσιος, Πατάκης, Αθήνα.

MACKRIDGE Peter

1982 «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην Eroica», εισαγωγή στον τόμο *Eroica*, Ερμής, Αθήνα.

MACQUEEN John

1973 *Αλληγορία*, μτφ. Κώστας Ιορδανίδης, Ερμής, Αθήνα.

MAKARYK Irena R. (επιμ.)

1993 *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo - London.

MARGOLIS Joseph

1984 «What Is a Literary Text?», στο συλλ. τόμο *At the Boundaries*, επιμ. Herbert L. Sussman, Northeastren University Press, Boston, σσ. 47-73.

MCHALE Brian

1978 «Free Indirect Discourse: A survey of recent accounts», περ. *Poetics and Theory of Literature*, 3, σσ. 249-287.

MERCHANT Paul

1983 *Το έπος*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

MOISAN Clément

1992 *Η λογοτεχνική ιστορία*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

MORIER Henri

1981 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, P.U.F., Paris.

MOUNIN Georges

1994 *Κλειδιά για τη γλωσσολογία*, μτφ. Άννα Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, M.I.E.T., Αθήνα.

MUECKE D.C.

1974 *Ειρωνεία*, μτφ. Κώστας Πύρζας, Ερμής, Αθήνα.

MUKAROVSKY Jan

1979 *Δοκίμια για την αισθητική*, μτφ. Βιβή Μανωλοπούλου, Οδυσσέας, Αθήνα.

Narratologie

1975 Αφιέρωμα του περ. *Poétique*, 6.24, Paris.

Narratology

1983 Αφιέρωμα του περ. *Style*, 17.2.

Narratology Revisited I, II

1990 Αφιερώματα του περ. *Poetics Today*, 11.2 και 11.4.

ONG Walter J.

1997 *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, μτφ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

PERI Massimo

1994 *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

POLLARD Arthur

1972 *Σάτιρα*, μτφ. Θεοχάρης Παπαμάργαρης, Ερμής, Αθήνα.

PREISENDANZ W.

1990 *Ρομαντισμός, ρεαλισμός, μοντερνισμός*, μτφ. Άννα Χρυσογέλου-Κατσή, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

PREMINGER Alex - BROGAN T. V. F. (επιμ.)

1993 *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, N.J.

PRINCE Gerald

1982 *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, The Hague.

1988 *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press - Scolar Press, Lincoln - Aldershot.

PROPP Vladimir

1987 *Μορφολογία του παραμυθιού*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

REID Ian

1982 *Το διήγημα*, μτφ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, Ερμής, Αθήνα.

RAYMOND Marcel

1940 *De Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, Paris, 1940.

RUTHVEN K. K.

1977 *Ο μύθος*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

SARTRE Jean-Paul

1971 *Τι είναι η λογοτεχνία;*, μτφ. Μαρία Αθανασίου, Εκδόσεις 70, Αθήνα.

SAUSSURE Ferdinard de

1979 *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, Παπαζήσης, Αθήνα.

SCHAEFFER Jean-Marie,

1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris.

SCHOLES Robert

1985 *Στοιχεία της πεζογραφίας*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη.

1986 *Στοιχεία της ποίησης*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη.

1987 «Οι δραματικές καταστάσεις του Etienne Souriau», μτφ. Απόστολος Μπενάτσης, περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, 9, σσ. 32-38.

SCHOLES Robert - KELLOG Robert

1966 *The Nature of the Narrative*, Oxford University Press, New York.

SCHOLES Robert - KLAUS CARL H.

1984 *Στοιχεία του δράματος*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη.

1985 *Στοιχεία του δοκιμίου*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη.

SEBEOK Thomas A. (επιμ.)

1986 *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin.

SECRETAN Dominique

1983 *Κλασικισμός*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Ερμής, Αθήνα.

SHELSTON Alan

1982 *Βιογραφία*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα.

SKLOVSKI Viktor - EINCHENBAUM Boris

1979 *Για το φορμαλισμό. Η ανάσταση της λέξης. Η θεωρία της φορμαλιστικής μεθόδου*, μτφ. Β. Λαμπρόπουλος-Ν. Καλτάμπάνος, Έρασμος, Αθήνα.

STANZEL Franz K.

1999 *Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

SULEIMAN Susan R. - CROSMAN Inge

1980 *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton N.J.

TODOROV Tzvetan

1966 «Les catégories du récit littéraire», περ. *Communications*, 8, σσ. 125-151.

1977α «Η γραμματική του αφηγηματικού λόγου», μτφ. Θ. Νάκας, περ. *Σπείρα*, 5, σσ. 74-85.

1977β «Λογοτεχνία και Σημειωτική», μτφ. Αριστέα Παρίση, περ. *Σπείρα*, 6, Αθήνα, σσ. 175-181.

1978 *Les genres du discours*, Seuil, Paris.

1987 *La Notion de littérature et Autres Essais*, Seuil, Paris.

1989 *Ποιητική*, μτφ. Αγγέλα Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα.

1991 *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Οδυσσέας, Αθήνα.

1994 *Κριτική της κριτικής, ένα μυθιστόρημα μαθητείας*, μτφ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα.

TODOROV Tzvetan (επιμ.)

1995 *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, μτφ. Η. Π. Νικολούδης, Οδυσσέας, Αθήνα.

TOMPKINS Jane (επιμ.)

1980 *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London.

VALERY PAUL

1980 *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη - Η καθαρή ποίηση*, μτφ. Χριστόφορος Λιοντάκης, Πλέθρον, Αθήνα.

VITTI Mario

1978 *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα.

1979 *Η Γενιά του τριάντα*, Ερμής, Αθήνα.

1980 *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα.

WELLEK René - WARREN Austin

1956 *Theory of Literature*, Harcourt, Brace & World, New York. Πρώτη έκδοση 1949.

χ.χ. *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφ. Σταύρος Δεληγιώργης, Δίφρος, Αθήνα. Μετάφραση του Wellek-Warren, 1956.

ZERAFFA M.

1971 *Personne et Personnage*, Klincksieck, Paris.

Ευρετήριο Ονοματων

Στο ευρετήριο αυτό καταγράφονται μόνο ονόματα προσώπων: κυρίως λογοτεχνών και καλλιτεχνών αλλά και πολλών μελετητών της λογοτεχνίας, κριτικών, φιλοσόφων κ.ά. Για καθαρά πρακτικούς λόγους, τα ελληνικά και τα ξένα ονόματα έχουν καταχωρισθεί χωριστά, με αλφαβητική σειρά (εξαίρεση έγινε μόνο για τα ελληνοποιημένα ονόματα των Λατίνων).

Άγρας Τέλλος 89, 178, 180
Αθάνας Γ. 141
Αθανασιάδης Τάσος 36
Αισχύλος 66
Αίσωπος 154
Αλεξάνδρου Άρης 62
Αλκαίος 7, 8
Αναγνωστάκης Μανώλης 62
Αξιώτη Μέλπω 75, 118, 193
Απόστολος Παύλος 67
Αργυρίου Αλέξανδρος 131
Αριστοτέλης 80, 89, 90, 103, 125, 148, 149, 150, 151, 158, 159, 160, 198
Αριστοφάνης 144, 166
Αρχίλοχος 166
Βαγενάς Νάσος 17
Βαλαωρίτης Αριστοτέλης 163
Βαλαωρίτης Νάνος 62, 193
Βαλτινός Θανάσης 26
Βαρλάμος Γιώργος 92
Βάρναλης Κώστας 111, 141, 142, 144
Βασιλειάδης Σπυρίδων 163
Βελουδής Γιώργος 11, 103, 140
Βενέζης Ηλίας 105
Βηλαράς Γιάννης 166
Βιζυηνός Γεώργιος 50, 77, 122
Βικέλας Δημήτριος 26, 77, 161
Βιργίλιος 194
Βλαχογιάννης Γιάννης 77
Βλάχος Άγγελος 205
Βλάχου Ελένη 205
Βούλγαρης Ευγένιος 48, 52
Βουτυράς Δημοσθένης 51, 147
Βρεττάκος Νικηφόρος 62, 118, 147
Γαζής Άνθιμος 48
Γερμανός Παλαιών Πατρών 20
Γερμανός Φρέντυ 36
Γιαννόπουλος Αλκιβιάδης 75, 118
Γκάτσος Νίκος 62, 193
Γρυπάρης Ιωάννης 62, 122, 142, 168, 178
Δέλιος Γιώργος 74, 75, 118
Δημαράς Κ. Θ. 85, 108
Δημοσθένης 67
Δούκα Μάρω 209
Δούκας Νεόφυτος 48
Δούκας Στρατής 132
Δραγούμης Ίων 36
Δροσίνης Γεώργιος 27, 77, 142
Εγγονόπουλος Νίκος 62, 106, 118, 130, 192, 193
Ελύτης Οδυσσέας 11, 13, 42, 53, 62, 105, 106, 109, 118, 130, 131, 193
Εμπειρίκος Ανδρέας 62, 105, 106, 118, 144, 147, 192, 193
Ευθύμιος Ιερομόναχος 205
Ευριπίδης 10, 17, 144, 153, 170
Εφταλιώτης Αργύρης 77
Ζαλοκώστας Γεώργιος 163
Ζατέλη Ζυράννα 109

Ησίοδος 49, 68
Θεοτοκάς Γιώργος 52, 79, 105, 106, 107
Θεοτόκης Κωνσταντίνος 51, 123, 132
Θουκυδίδης 112
Ιούλιος Καίσαρας 20
Ισοκράτης 67
Καβάφης Κ. Π. 16, 36, 42, 48, 49, 62, 106, 118, 131, 143, 144, 178, 204
Καββαδίας Νίκος 130
Καζαντζάκης Νίκος 27, 36, 68, 147, 187
Καΐρης Θεόφιλος 48
Κακναβάτος Έκτωρ 193
Κακριδής Ι. Θ. 143
Κάλβος Ανδρέας 42, 90, 91, 143, 163, 191, 210
Καλλιγάς Παύλος 26, 161
Καμπάς Ν. 142
Καμπούρογλου Δημήτρης 138
Καμπύσης Γιάννης 178
Καποδίστριας 36
Καραγάτσης Μ. 26, 147
Καραντώνης Ανδρέας 105
Καραπάνου Μαργαρίτα 109
Καρασούτσας Ιωάννης 163
Καρκαβίτσας Ανδρέας 50, 77, 96, 127, 132
Καρυωτάκης Κ. Γ. 59, 62, 92, 93, 106, 118, 122, 131, 135, 144, 166, 178
Κάσδαγλης Νίκος 209
Κασομούλης 20
Καταρτζής Δημήτριος 48
Κατσίμπαλης Γ. Κ. 105
Κικέρων 67, 103
Κοδρικάς Παναγιώτης 48
Κοϊντιλιανός 103, 104
Κοκόλης Ξ. Α. 134
Κολοκοτρώνης Θεόδωρος 20, 36
Κονδυλάκης Ιωάννης 77
Κοραής Αδαμάντιος 27, 46, 48, 147
Κορνάρος Βιτσέντζος 68
Κοσμάς ο Αιτωλός 48
Κοτζιάς Αλέξανδρος 75
Κούμας Κωνσταντίνος 48
Κρυστάλλης Κώστας 36, 77
Κυπριανός Α. 100
Κυριακίδης Στίλπων 138
Κωσταντάς Γρηγόριος 48
Λαπαθιώτης Ναπολέων 27, 178
Λασκαράτος Ανδρέας 27, 166
Λογγίνος 194
Λυσίας 135
Μαβίλης Λορέντζος 59, 142, 168, 178
Μακρυγιάννης 9, 20
Μαλακάσης Μιλτιάδης 122, 178
Μαρκοράς Γεράσιμος 168
Μαρτζώκης Ανδρέας 168
Μελάς Σπύρος 36
Μελαχροινός Απόστολος 178
Μέντζελος Δημήτρης 74
Μητσάκης Μιχαήλ 77
Μητροπούλου Κωστούλα 75, 129
Μιχαηλίδης Κ. 10, 17
Μοισιόδαξ Ιώσηπος 48
Μπεράτης Γιάννης 118, 147
Μυριβήλης Στράτης 26, 68, 147, 148, 154
Νικηταράς 20
Νιρβάνας Παύλος 122, 205
Ντόρρος Θεόδωρος 117, 193
Ξάνθος Εμμανουήλ 20
Ξενόπουλος Γρηγόριος 27, 77
Ξενοφών 20
Ξεφλούδας Στέλιος 74, 75, 79, 105, 118
Οβίδιος 67
Όμηρος 9, 10, 18, 25, 28, 29, 31, 48, 54, 55, 58, 87, 112, 142, 144, 190
Ουράνης Κώστας 59, 62, 178, 187, 188
Οράτιος 67, 83, 104, 150
Ορφανίδης Θεόδωρος 163
Παλαιολόγος Π. 205
Παλαμάς Κωστής 27, 42, 62, 68, 122, 135, 142, 166, 167, 168, 178, 179, 204, 205
Πάλλης Αλέξανδρος 62
Παναγιωτόπουλος Ι. Μ. 52, 187
Πανταζίδης Ι. 100
Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος 26, 36, 50, 58, 76, 77, 119, 123, 132, 147, 149, 172
Παπαδιαμαντόπουλος Ιωάννης 175
Παπαδίτσας Δ. Π. 193
Παπανικολάου Μήτσος 178
Παπανούτσος Ευάγγελος 52, 90

Παπαντωνίου Ζαχαρίας 145, 178
Παπαρρηγόπουλος Δημήτριος 163
Παπατσώνης Τάκης 62, 74, 118
Παράσχος Αχιλλέας 163, 204
Παράσχος Κλέων 107
Πασαγιάννης Σπήλιος 178
Πεντζίκης Νίκος Γαβριήλ 74, 75, 118
Περάνθης Μιχάλης 36
Περραιβός Χρ. 20
Πετσάλης-Διομήδης Θ. 105
Πίνδαρος 210
Πλάτων 22, 67, 160
Πλούταρχος 34
Πολέμης Ιωάννης 122
Πολίτης Κοσμάς 105
Πολίτης Λίνος 85
Πολίτης Νικόλαος 42, 43, 76, 138
Πολίτης Φώτος 52
Πολυδούρη Μαρία 178
Πολυλάς Ιάκωβος 168
Πορφύρας Λάμπρος 59, 135, 178
Πρεβελάκης Παντελής 205
Προβελέγγιος Αριστομένης 62, 142
Πωπ Κωνσταντίνος 205
Ραγκαβής Ρίζος Αλέξανδρος 147, 163
Ράντος Νικήτας ή Νίκος Καλαμάρης 117, 193
Ρήγας Βελεστινλής 46, 47, 48
Ρίτσος Γιάννης 62, 106, 109, 118, 130, 131, 134, 171
Ροΐδης Εμμανουήλ 147, 161, 166, 205, 206
Ρούφος Ρόδης 205
Ρωμανός ο Μελωδός 190
Σαββίδης Γ. Π. 105
Σαμαράκης Αντώνης 51
Σαχτούρης Μίλτος 131, 193
Σεφέρης Γιώργος 13, 16, 17, 42, 52, 62, 78, 79, 105, 106, 118, 120, 123, 130, 131, 136, 144, 147, 148, 184
Σικελιανός Άγγελος 42, 62, 106, 142, 143, 204
Σιμωνίδης ο Κείος 67
Σκαρίμπας Γιάννης 118
Σκόκος Κ. 67
Σκουζές Παναγής 20
Σολωμός Διονύσιος 42, 45, 66, 95, 110, 111, 135, 153, 163, 181, 190, 204, 210
Σουρής Γεώργιος 166
Σούτσος Αλέξανδρος 163, 166
Σούτσος Παναγιώτης 163
Σοφοκλής 57, 58, 140
Σπανδωνής Γιάννης 36
Σταύρου Θρασύβουλος 182
Σωκράτης 32, 57
Ταχτσής Κώστας 27
Τερζάκης Άγγελος 51, 52, 105
Τερτσέτης Γεώργιος 20
Τσέλιος Δήμος 20
Φιλιππίδης Δανιήλ 48
Φωτάκος 20
Χάρης Πέτρος 187
Χατζής Δημήτρης 51, 147
Χατζόπουλος Κωνσταντίνος 62, 178
Χειμωνάς Γιώργος 129
Χουρμούζιος Αιμίλιος 52
Χρηστοβασίλης Χρήστος 77
Χρηστομάνος Κ. 36
Ψαθάς Δημήτρης 205
Ψαλίδας Αθανάσιος 48
d' Alembert 46
Allende Isabelle 108
Apollinaire Guillaume 114, 183, 184
Aragon Louis 192
Arp Jean 132
Artaud Antonin 192
Bacon Francis 52
Bakhtine Mikhail 139
Ball Hugo 132
de Banville Théodore 141
Barlach Ernst 65
Barthes Roland 22, 97
Baudelaire Charles 88, 114, 141, 176, 188
Beckmann Max 108
Beckett Samuel 115, 128
von Beethoven Ludwig 162
Benn Gottfried 65
Bergson Henri 176
Berlioz Hector 162
Booth Wayne C. 31
Bradley A. C. 188
Brecht Bertold 20, 21, 22

Breton André 192, 193
Broch Hermann 80, 115
Brunetière Ferdinand 104
Buffon Georges-Louis 194
Buñuel Luis 192
Butor Michel 128
Byron 162, 164, 210
Carter Angela 108
Cezanne Paul 63
Chateaubriand 162
Chatman Seymour 30, 31, 209
Cholokhov Mikhail 161
Chopin Fréderic 162
Claudel Paul 176
Comte Auguste 127
Copée François 141
Cortazar Julio 28
Cousin Victor 188
Dali Salvador 192
Darwin Charles 104, 127
Debussy Claude 175
Defoe Daniel 26
Delacroix Eugène 162
Diderot Denis 46, 48
Dix Otto 108
Döblin Alfred 65
Dolezel Lubomir 32
Dostoievski Fiodor 36, 139, 160
Dujardin Emile 73, 74
Dumas Alexandre 147
Duras Marguerite 128, 129
Eco Umberto 22, 70
Einstein Carl 65
Eliot T. S. 15, 16, 17, 114, 133, 176
Eluard Paul 192
Empson William 8
Ernst Max 192
Faulkner William 80, 115
Flaubert Gustave 160
Forster E. M. 201
Frazer James 23
Freud Sigmund 23, 61
Freytag Gustav 158, 159
Friedrich Caspar David 162
Fuentes Carlos 108
Gautier Théophile 141, 188
Genette Gérard 18, 27, 28, 31, 32, 33, 203, 206, 207, 208, 209
George Stefan 176
Géricault Théodore 162
Gide André 73, 74, 79, 115, 117
Goering Reinhard 65
Goethe 162
Grass Günther 108
Greimas A. J. 202
Grosz Georg 108
Hamon Philippe 146
Hasenclever Walter 65
Hennings Emmy 132
Heym Georg 65
van Hoddis Jacob 65
Hoffman E. T. A. 162
Huelsenbeck Richard 132
Hugo Victor 36, 162
Hulme T. E. 176
Ingres Jean-Auguste 162
Jakobson Roman 98, 99, 100
James Henry 32
Joyce James 16, 73, 74, 115, 116, 117, 118
Jung Karl Gustav 23
Kafka Franz 44
Kaiser Georg 65
Keats John 162
Keeley Edmund 16, 17
Khlebnikov Victor 197
Kipling Rudyard 49
Kokoschka Oskar 65
Kristeva Julia 44
Kundera Milan 52, 80
Lamartin 162
Lautréamont 114, 141
Lawrence D. H. 115
Lichtenstein Alfred 65
Lidell Robert 36
de Lisle Leconte 141
Llossa Mario Vargas 108
Lorca Federico Garcia 176
Maiakovski Vladimir 114, 197

Mallarmé Stéphane 88, 114, 141, 176
Manet Édouard 63
Mann Tomas 52, 73, 80, 115
Marconi Guglielmo 112
Marinetti Filippo Tomaso 196, 197
Marquez Gabriel Garcia 108, 205
Masson André 192
Mauriac François 128
Miró Juan 192
Monet Claude 63
de Montaigne Michel 52
Montesquieu 46
Moréas Jean 175
Moreau Gustave 175
Musil Robert 52, 115, 116
Mussolini Benito 197
Novalis 162
Ollier Claude 120
Picabia Francis 132
Pinget Robert 128
Pissarro Camille 63
Poe Edgar Allan 88, 176, 188
Pound Ezra 63, 114, 133, 176
Prince Gerald 18, 19
Proust Marcel 73, 74, 80, 115, 116, 117, 118
Prudhomme Sully 141
Renoir Auguste 63
Ricardou Jean 117
Richter Hans 132
Rilke Reiner Maria 68, 74, 114, 176
Rimbaud Arthur 88, 114, 176
Robe-Grillet Alain 128, 129
Roh Franz 108
Rousseau Jean-Jacques 25, 46
Rushdie Salman 108
Sabbato Ernesto 108
Sarraute Nathalie 128, 129
de Saussure Ferdinard 37, 166, 167, 173, 182
Schiller Friedrich 162
Schubert Franz 162
Schweitzer Albert 36
Serner Walter 132
Shelley P. B. 162
Simon Claude 128
Sisley Alfred 63
Slodki Marcel 132
Smith Adam 46
Soupault Philippe 192
de Staël Mme 162
Sterne Lawrence 28
Sternheim Carl 65
Stramm August 65
Süskind Patrick 108
Swift Jonathan 26
Taine Hippolyte 127
Thibaudet Albert 107
Thirwall C. 57
Toller Ernst 65
Tolstoi Leon 36, 68
Trakl Georg 65
Turner Joseph Mallord W. 162
Tzara Tristan 132
Valery Paul 88, 114, 176
Verdi Giuseppe 162
Verlain Paul 88, 114, 176
Vitti Mario 75, 85, 107
Voltaire 46, 48
Wagner Richard 162
Werfel Franz 65
Wilde Oscar 63
Woolf Virginia 73, 74, 115, 118
Wordsworth William 162
Yeats W. B. 114, 176
Zola Émile 126, 127

Ευρετηριο Ορων

Στο ευρετήριο αυτό έχουν συμπεριλφθεί όλοι οι όροι που συναντάμε στο λεξικό: τόσο αυτοί που αναλύονται εκτενέστερα ως λήμματα του λεξικού όσο και όλοι οι υπόλοιποι. Οι αριθμοί με μαύρα στοιχεία δηλώνουν ότι στις συγκεκριμένες σελίδες ο όρος αναλύεται εκτενώς.

ab ovo 83
αδώνειος (στίχος) 91
αισθητική 100
ακριτικά τραγούδια 43, 137
αλληγορία **7-8**, 57, 200
αμφισημία (ή αμφιλογία) 8, 60, 195
αξιολόγηση 71, 72
αναγέννηση 55, 94, 100, 104
αναγνώριση **8-10**, 54, 153
ανάγνωση 7, 8, **10-12**, 25, 69, 70, 93, 144, 146, 147, 155, 208
διακειμενική 45, 81
μετρική 165
αναγνώσιμα - εγγράψιμα κείμενα 22
αναγνώστης 10, 11, **12**, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 33, 42, 45, 48, 49, 50, 54, 57, 58, 59, 68, 70, 71, 72, 74, 83, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 96, 99, 101, 102, 104, 125, 128, 129, 140, 145, 148, 149, 152, 153, 158, 159, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 188, 201, 203, 208
αναγνωστικές θεωρίες 11, 12, 21, 45, 93, 152
αναδίπλωση **13**, 43
αναδρομή **13-14**
ανάληψη 14, 207, 208
αναλφαβητισμός 10
λειτουργικός 10
ανάπαιστος 111
αναφορικότητα 160
αναχρονία 207
εξωτερική 207
επαναληπτική 207
εσωτερική 207
ετεροδιηγητική 207
μεικτή 207
μερική 207
ομοδιηγητική 207
πλήρης 207
συμπληρωματική 207
ανθολογία 71, 141
ανθρωπισμός 55, 186
ανισοχρονία 208
ανοικείωση **14-15**, 20, 139
ανοιχτό - κλειστό έργο 22
αντικειμενική συστοιχία **15-17**
αντιμυθιστόρημα 128
αντιστροφή 210
απαγγελία 11
από μηχανής θεός **17-18**
αποδέκτης της αφήγησης **18-19**, 29, 30, 59, 60, 203
δευτερεύων 19
εξωδιηγητικός 18
ενδοδιηγητικός 18
κύριος 19
απομνημονεύματα **19-20**, 25, 27, 34
αποστασιοποίηση **20-22**

αρχέτυπο **22-24**, 116
αρχιτεκτονική επινόηση 53
άστοχα ερωτήματα **24-25**, 44
αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου 167, 173
αυτοαναφορά 100, 115
αυτοβιογραφία 19, **25-27**, 34, 35, 78
αυτοβιογραφικό σημείωμα 34
αυτόματη γραφή 157, 192, 193
αφαίρεση 204
αφήγημα **27**, 29, 123, 127, 161, 205, 207
αφηγηματικό επίπεδο **27-28**, 31
διηγητικό 28
εξωδιηγητικό 28
μεταδιηγητικό ή υποδιηγητικό 28
αφηγηματική κατάσταση 19, 169
αφηγηματική μετάληψη 28
αφηγηματική μονοτροπία 13
αφηγηματική οικονομία 173, 183
αφηγηματική ποίηση 13, 27, 28, 84, 121, 125, 137
αφηγηματική πράξη 14, 28, 29, 30, 124, 125, 170, 183, 203, 206
αφηγηματική προοπτική 32, 36
αφηγηματική σκοπιά 32, 116
αφηγηματολογία 18, 29, 30, 97, 145
αφηγημένος λόγος 203
αφήγηση 9, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 27, **28-29**, 30, 31, 32, 33, 34, 50, 54, 55, 58, 60, 73, 74, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 97, 98, 103, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 139, 145, 146, 152, 183, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 209
αδιαφανής 30, 31
αναδρομική 83
αυτοβιογραφική 31
αυτοδιηγητική 31
δευτερεύουσα 28, 55
διαφανής ή ελάχιστη 30
εγκιβωτισμένη 54, 55
ευθύγραμμη 13, 14
επαναληπτική 209
θαμιστική 209
ιστορική 124
κύρια 28, 54, 55
μοναδική 209
μυθική 17
μυθοπλαστική 30, 36, 124
πολλαπλή 73
πολυμοναδική 209
πρωτοπρόσωπη 73
τριτοπρόσωπη 60
αφηγητής 12, 13, 14, 18, 19, 26, 28, **29-33**, 55, 59, 60, 61, 73, 98, 116, 125, 148, 152, 155, 183, 200, 203, 208, 209
αναξιόπιστος 31
αξιόπιστος 31
απρόσωπος 121
αυτοσυνειδητοποιημένος 31
δραματοποιημένος *31*
δρων 31
ενδοδιηγητικός 31
εξωδιηγητικός 31, 58
ετεροδιηγητικός 31
καλυμμένος 30, 31
μη δραματοποιημένος 31
μη συνειδητοποιημένος 31
ομοδιηγητικός 31
παντογνώστης 58, 116, 174
παρατηρητής 31
περιορισμένος 31
προνομιακός 31
φανερός 31
αφηρημένη τέχνη 62
αχρονία 207, 208
βαλλίσματα 121, 122
βιβλιοκρισία 95
βιογραφία **34-36**
κριτική 36
βιογραφικό σημείωμα 34
βίος 34
αγίου 34
μάρτυρα 34
γλώσσα/ομιλία **37-38**
γλωσσικό ζήτημα 77
γλωσσολογία 37, 38, 41, 96, 114, 151, 166, 167, 173, 182, 194, 195
γραμματεία **38**, 39, 101
αρχαία ελληνική 38, 58, 94, 143
κλασική 38

μεσαιωνική - βυζαντινή 38, 58, 59
νεοελληνική 38, 52
γραμματειακό είδος 51
γραμματολογία **38-39**, 100, 101
συγκριτική 38
γραπτότητα (εγγραμματοσύνη) 156, 158
δάκτυλος 111, 112
δεκαπεντασύλλαβος **40-41**, 43, 84, 85, 110, 130, 162
δέση 137, 149, 159
deus ex machina 17
δήλωση - συνδήλωση (ή συνυποδήλωση) 11, **41-42**
δηλωτικές σημασίες 41, 42
δημοτική ποίηση (ή δημοτικό τραγούδι)10, 24, 25, 40, 41, **42-44**, 45, 46, 81, 83, 85, 112, 113, 119, 120, 121, 137, 138, 154, 155, 158, 169, 173, 175, 191
της αγάπης 43
της ξενιτιάς 43
δημοτικισμός 77, 142
διακειμενικότητα 24, **44-45**
διακείμενο 44
διάρκεια 207, 208
διασκελισμός **45-46**
διαφωτισμός **46-48**, 55, 113, 162, 163, 186
νεοελληνικός 47, 48
διδακτική ποίηση **48-49**
διήγημα 13, 27, 28 **49-51**, 52, 54, 76, 77, 96, 103, 119, 122, 123, 125, 131, 132, 149, 172
αστυνομικό 50
ιστορικό 50
κοινωνικό 50
ηθογραφικό 50, 77
ρεαλιστικό 50
ψυχολογικό 50
δοκίμιο **51-52**
δομή 37, **52-53**, 61, 132, 148, 149, 151, 159
δομισμός 38, 189
δράμα **53**, 103, 198
αρχαίο ελληνικό 53
αστικό 53, 199
κοινωνικό 53
λατινικό 53
λειτουργικό ή θρησκευτικό 53
μιούζικαλ 53
μυστήρια 53
σύγχρονο 199
δραματικά είδη 53
δραματική ποίηση 17
δραματική τέχνη 53
δραματογραφία 53
δραματουργία 53
δραματουργός 53
δράστες - δρώντες 202
εγκιβωτισμός **54-55**
εθιμογραφία 77
εθνική λογοτεχνία **55-57**, 193
ειρωνεία **57-58**, 133, 166
επική 57
σωκρατική 57
τραγική ή δραματική 57, 58
έκθλιψη 204
έκφραση **58-59**, 85
εκφυλισμένη τέχνη 65
ελεγεία 59
ελεγειακό ποίημα **59**
ελεύθερος πλάγιος λόγος **59-61**, 203
ελεύθερος στίχος **61-63**, 114, 119, 130, 144, 177, 197
ελευθερωμένος στίχος 62
έλλειψη 207, 208
εμπρεσιονισμός **63-64**
ένδειξη 97
εξπρεσιονισμός **64-66**, 117, 132, 196
επίγραμμα **66-67**
επιτύμβιο (ή επιτάφιο) 66, 67
ερωτικό 67
ηρωικό 67
λυρικό 67
σατιρικό 67
επικείμενα στοιχεία 146
επικό θέατρο 21
επιμήκυνση 209
επιστήμες του ανθρώπου (ή θεωρητικές) 29, 38, 114
φυσικές (ή θετικές) 46, 47, 114, 127
επιστολογραφία 67-68

επιφάνεια 17
έπος 54, 57, 68-69, 86, 103, 112, 119, 123, 125, 138, 145, 150, 154, 155, 169, 170, 175
διδακτικό 49, 68
ηρωικό 68
φιλοσοφικό 68
επτανησιακή σχολή 185
επύλλιο 138
επωδός 122, 210
ερμηνεία 11, 12, 22, 45, 64, **69-72**, 95, 118, 120, 146, 151, 152, 160, 179, 180, 195, 203
διακειμενική 45
εστίαση 33
εξωτερική 33
εσωτερική 33
μεταβλητή 33
μηδενική 33
πολλαπλή 33
σταθερή 33
εσωτερικός μονόλογος 63, **72-75**, 115, 118, 157, 174, 203, 208
ευθύς λόγος 59, 60, 72, 203
happening 133, 185
ηθογραφία **76-78**, 127, 161
ημερολόγιο 25, 28, 34, 35, **78-79**, 187
θεατρικό έργο 52, 58, 139, 158, 159, 201
θέατρο του παραλόγου 53, 159
θέμα 19, 22, 24, 29, 50, 51, 54, 55, 57, 65, 78, **80-81**, 94, 103, 104, 105, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 127, 128, 131, 141, 142, 144, 163, 169, 184, 197, 198
θεματική 80, 147
θεματικό κέντρο 80
θεματογραφία 65, 80, 81, 163
θεματολογία 80, 81
θετικισμός 76, 127
θεωρία της εξέλιξης 104
θεωρία των ιδεών 22
θεωρία λογοτεχνίας 11, 30, 38, 80, 96, 145, 151
θρήνοι 43, **81-82**
θύελλα και ορμή (Sturm und Drang) 162
ίαμβος 40, 110, 111, 204
ιδεαλισμός 177
in medias res **83-84**, 149
ιπποτικά μυθιστορήματα 58, 68, **84-85**
ισοχρονία 208
ιστορία 38, 47, 55
ιδεών 186
λογοτεχνίας 38, 39, 55, 56, 71, **85**, 107, 113, 186
τέχνης 38
ιστορία/πλοκή **85-87**, 206
ιστοριογραφία 25, 36, 85
καθαρή ποίηση **88-89**, 177, 188
κάθαρση **89-90**, 103
καθαυτό ένδειξη 97, 98
καλβική στροφή (ή καλβικό μέτρο) **90-92**
καρυωτακισμός 92-93
καταλόγια 85
καταλύτης 97
κείμενο 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 38, 42, 44, 45, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 69, 70, 71, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 91, **93**, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 109, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 128, 129, 135, 138, 139, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 170, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 187, 188, 189, 191, 193, 195, 199, 200, 202, 205, 207, 208, 209
κλασικισμός **94**, 162
γαλλικός 201
κλασικός 9, **94**, 141, 158, 163, 194
κλέφτικα τραγούδια 43
κλιμακωτό **94-95**
κοινωνιολογία 25, 38, 96
comedia dell'arte 201
κορύφωση 137, 149, 159, 172
κοσμοπολιτισμός 187
κράση 204
κριτική 12, 16, 38, 64, 69, 72, **95-96**, 102, 107, 124, 125, 129, 158, 172, 175
αρχετυπική ή μυθική 23, 24
βιογραφική 30, 96

εμπρεσιονιστική 64
θεματική 81
νεοελληνική 95
φιλολογική 95, 107
κυκλικό σχήμα 96
κωμειδύλλιο 53
κωμωδία 8, 53, 103, 166, 199
ηθών 53
ρωμαϊκή 201
χαρακτήρων 53
λαογραφία 76, 77
λέγω/δείχνω 32
leitmotiv 120
λειτουργία **97-98**
λειτουργίες της γλώσσας **98-100**
συναισθηματική/βιωματική 98
βουλητική/προθετική 98
ποιητική 98, 99
αναφορική 98, 99, 100
φατική 98, 99
μεταγλωσσική 99
λιανοτράγουδο 43, 162
λογοτεχνία 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 47, 55, 56, 57, 63, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 80, 81, 85, 93, 94, 96, 99, **100-103**, 104, 106, 107, 108, 114, 117, 118, 124, 125, 128, 133, 138, 139, 140, 146, 150, 151, 154, 155, 158, 159, 160, 162, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 192, 195, 196, 197, 201, 206
αγγλική 56, 162
αμερικανική 56
αρχαία (ελληνική) 49, 55, 94
αυστριακή 56
βαλκανική 56
γαλλική 107, 127, 162
γερμανική 56, 162
δυτική 49, 58
ελληνική 68, 140
ευρωπαϊκή 94, 121, 149, 162
ιαπωνική 198
ιρλανδική 56
κλασική 55
κρητική 68
λαϊκή 55, 140, 175
λατινική 55, 94
λατινο-αμερικανική 108
λόγια 55, 140
μαζική 104
μοντέρνα ή μοντερνιστική 15, 22, 24, 87
νεοελληνική 16, 20, 26, 36, 49, 50, 56, 58, 62, 66, 68, 75, 77, 79, 85, 107, 117, 119, 127, 129, 130, 132, 140, 142, 144, 157, 161, 163, 164, 166, 170, 177, 184, 185, 187, 190, 193, 205, 209
νεότερη 145, 202
παγκόσμια 22, 24, 61, 200, 202
παραδοσιακή 22
σλαβική 56
σύγχρονη 55, 203
ταξιδιωτική **187-188**
λογοτεχνικά γένη/είδη 23, 26, 34, 35, 36, 52, 58, 59, 67, 68, 69, **103-105**, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 139, 144, 145, 150, 168, 174, 175, 187, 190, 193, 194, 200, 201, 205, 206, 208, 210
αφηγηματικά 97, 103
βιογραφικά 25, 34, 35
δραματικά 103
λογοτυπικά 175
λογοτεχνική γενιά 85, **105-107**, 143, 150, 151, 180, 185, 186, 199
δεύτερη μεταπολεμική 106, **185**
πρώτη μεταπολεμική 105, 185
της κατοχής - εμφυλίου 107
του είκοσι 107
του τριάντα 52, 62, 79, 105, 106, 107, 118, 123, 130, 185
του 1880 76, 77, 107, 123, 142, 185
του 1970 (της αμφισβήτησης) 93, 106, 185
του 1980 (του ιδιωτικού οράματος) 106, 185

λογοτεχνικό σύστημα 139
λογοτεχνικότητα 25
λυρική ποίηση 59, 66, 103, 107, 190, 210
λυρισμός 59, 77, **107**, 178, 190
λύση 17, 18, 90, 137, 149, 159, 172
μανιφέστο 52, 107, 133, 175, 185, 192, 196
μελόδραμα 53
μεταφορά 15, 65, **109-110**, 114, 143, 155, 176, 194, 195
μέτρο 15, 40, 61, 62, 91, **110-112**, 114, 130, 165, 183, 195
αναπαιστικό 111
δακτυλικό 111
ιαμβικό 43, 91, 110, 111, 168
μεσοτονικό 111, 112
προσωδιακό 111
τροχαϊκό 110, 111, 130
μετρική 111
νεοελληνική 111
παραδοσιακή 61, 62
τονική 111
μετρικό πόδι 40, 91, 111, 204
μετρικό σύστημα 90, 91
μετωνυμία 15, **112**, 194
μηδενισμός 133
μίμηση 72, 92, 94, 99, 103, 115, 117, 121, 124, 133
μίμησις - διήγησις 32, 103
μοιρολόγια 43, 82, 85, 112-113
αλληγορικά 113
μονοσημία 152
μοντέλο δράσης 202
μοντερνισμός21, 61, 64, 65, 73, 74, **113-118**, 169, 174, 177
μόρφημα 182
μορφή - περιεχόμενο 14, 15, 24, 29, 38, 50, 53, 59, 61, 62, 65, 66, 69, 85, 86, 88, 92, 114, 115, 117, **118-119**, 122, 130, 137, 141, 144, 155, 163, 167, 174, 177, 179, 184, 197, 198
μοτίβο 9, 10, 44, 81, 86, 89, 103, 104, 116, 119-120
μότο 120-121, 146
μπαλάντα 121-122, 154
λαϊκή 121
λογοτεχνική 121, 122
μυθική κριτική 24
μυθική μέθοδος 16, 17
μυθιστόρημα 13, 16, 19, 26, 27, 28, 35, 36, 49, 50, 52, 54, 68, 69, 73, 76, 77, 79, 80, 84, 97, 103, 108, 109, 115, 116, 117, 119, **122-124**, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 145, 147, 148, 160, 161, 174, 178, 199
αστικό 123
αστυνομικό 30, 123, 149
επιστολικό 68, 208, 209
επιφυλλιδικό 119
ευρωπαϊκό 124
ηθογραφικό 123
ημερολογιακό 79, 208
ιστορικό 35, 103, 123
κλασικό (ή παραδοσιακό) 128, 149
κοινωνικό 123
*μοντερνιστικό (ή μοντέρνο)*115, 116, 117, 118
περιπετειώδες 30
ρεαλιστικό 116, 128, 145
ψυχολογικό 60, 123, 201
μυθιστορηματική αναπαράσταση 36
μυθιστορία 157
μυθοπλασία 28, 99, 101, 117, 123, **124-125**, 160, 173, 200
μύθος 8, 14, 17, 18, 23, 24, 50, 57, 77, 97, 108, 118, 122, 123, 124, **125**, 137, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 158, 170, 172, 183
νανουρίσματα 43
νατουραλισμός 64, 76, 78, **126-127**, 161, 176
νέα αθηναϊκή σχολή 142, 185
νέα κριτική 189
νεοκλασικισμός 142
νέο κύμα 128
νέο μυθιστόρημα **127-129**, 145
νεοσυμβολισμός 178
νεοτερική (ή μοντέρνα) ποίηση8, 61, 62, 106, 117, 119, **129-131**, 141, 144, 164, 177
νουβέλα 13, 27, 49, 52, 54, 103, 122, 123, 125, **131-132**

νταντά 64, 65, 117, **132-133**, 185, 192, 196
ντετερμινισμός 127
ομοιοκαταληξία 15, 43, 61, 62, 91, 114, 122, 130, **134-135**, 136, 141, 144, 162, 168, 174, 177, 182
ελεύθερη 135
ζευγαροπλεχτή 135
ζευγαρωτή 135
οξύτονη 134
παροξύτονη 134, 135
πλεχτή 135
προπαροξύτονη 134, 135
σταυρωτή 135, 168
ομοιοτέλευτο **135-136**
ομωνυμία 152
οξύμωρο **136**
οπτική γωνία 32, 116
παλαιά αθηναϊκή σχολή 163, 185
παμψυχισμός 44
παντόμιμος 138
παραγλωσσικά στοιχεία 155
παραδοσιακή ποίηση 61, 119, 129, 130, 131, 141, 144, 164, 177, 204
παραλλαγή 43, 121, 155, 156, 175
παραλογή 8, 10, 43, 121, **137-138**, 170, 173, 183
παραλογοτεχνία 102, 104, **138-140**, 169, 175
παραμύθι 23, 85, 97, 124, 145, 154, 155, 158, 174, 200
παραξένισμα 20
παρήχηση **140-141**, 195
παρνασσισμός **141-142**, 150, 177
παροιμία 7, 154, 155, 158
παρομοίωση 142-143, 155
ομηρική 143, 174
παρωδία **143-144**, 174
παύση 146, 208
πεζόμορφο ποίημα 63, 130, **144**, 145
πεζοτράγουδο **144-145**
περιγραφή 8, 19, 29, 50, 58, 95, 97, 98, 121, 127, **145-146**, 187, 208
δυναμική 145
στατική 145
περικείμενα στοιχεία 121, **146-147**
περίληψη 208, 209
περιπέτεια **148**, 159
περσόνα 30, **148**
πλάγιος λόγος 59, 60, 203
πλαστοπροσωπία 148
πληροφοριοδότης 97, 98
πλοκή 19, 24, 29, 50, 53, 57, 83, 98, 115, 116, 121, 123, 125, 132, 138, **148-149**, 158, 159, 169, 172, 200, 201, 203
ποιητές της παρακμής 176
ποιητική **149-151**
ποιητική - πρακτική γλώσσα 14
πολυσημία 70, 151-152
πραγματεία 51, 150, 194
προβολή 14
προϊδεασμός **152-153**
πρόληψη 14, 207, 208
προοικονομία 152, **153**
προρομαντισμός 162
πρόσληψη 21, 102, 115, 155
προσωδία 111
προσωπική ποίηση 41, 42
προσωποποίηση 153-154
προφορική λογοτεχνία 25, 93, 101, 121, **154-158**, 169, 175
παράδοση 43, 51, 121, 154, 156, 157, 175
ποίηση 45
προφορικότητα 156, 157, 158
πρωτοπορία 64, 114, 117, 132, 169, 191, 192, 193, 196, 197
πυραμίδα του Freytag **158-159**
πυρήνας 97, 98
ρεαλισμός 63, 64, 76, 78, 99, 108, 115, 126, **160-161**, 176, 192
κοινωνικός 161
μαγικός **108-109**
σοσιαλιστικός 161, 169, 170
ψυχολογικός 73, 160
υποκειμενικός 73
ρητορική 51, 57, 104, 194
ρίμα 162
ριμάδα **162**
ρομαντισμός 72, 88, 104, 108, 121, 141, 142, 144, **162-164**, 177, 185, 186, 187, 194

ευρωπαϊκός 163
νεοελληνικός 163, 164
ρυθμός 15, 110, 111, 121, 130, 144, **164-165**, 188, 195, 197, 204
σάτιρα 133, **166**
σατυρικό δράμα 53
σειρά 207
σενάριο 11
σημαίνον - σημαινόμενο **166-167**
σημείο 167, 173
γλωσσικό 93, 167
σημειολογία 166
σημειολογικό σύστημα (ή σύστημα σημείων) 166, 182, 183
σκηνή 208
σονέτο (δεκατετράστιχο) 61, 103, **167-168**
στερεότυπο 121, 139, 155, **168-170**, 174
στοιχείο πλοκής 158, 159, 170
στρατευμένη λογοτεχνία 161, **170-171**
στροφή 210
συγγραφέας 12, 18, 19, 22, 26, 30, 34, 35, 36, 37, 52, 66, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 99, 104, 105, 108, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 132, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 158, 159, 160, 161, 170, **171-172**, 174, 175, 187, 188, 193, 194, 195, 199, 201, 206
θεατρικός 53
μοντερνιστής 80, 114
νατουραλιστής 126
πρωτοποριακός 79
συγγραφική σκηνοθεσία **172-173**
συγγραφική σκηνογραφία 172
συγκείμενο 180
συλλογικό ασυνείδητο 23
σύμβαση 19, 21, 22, 23, 30, 103, 113, 114, 115, 124, 128, 139, 155, 169, **173-175**, 179
τεχνητή 174
φυσική 174
συμβατικά πρόσωπα 120
συμβολισμός 64, 72, 88, 150, **175-178**, 192
σύμβολο 89, 116, 176, **179-180**
συμφραζόμενα 98, 99, 103, 104, 152, 171, **180**
συναίρεση 204
συναξάρι 34
συνδηλωτικές σημασίες 41
συνεκδοχή **180-181**
συνήχηση 141, **181-182**
συνίζηση 204
σύνοψη 208
συνταγματικές - παραδειγματικές σχέσεις **182-183**
συνωνυμία 8
συστολή - διαστολή του χρόνου **183**
συχνότητα 207, 209
σχηματικά ποιήματα **183-184**, 197
σχολή, ρεύμα, κίνημα 46, 53, 64, 65, 66, 85 88, 113, 126, 128, 132, 141, 143, 150, 151, 162, 163, 169, 175, 176, 180, **184-186**, 191, 192, 193, 194, 196, 199
σχολή της Θεσσαλονίκης 118, 185
τάξη 207
τέχνη για την τέχνη **188-189**
τιτλολογία 147
τίτλος 84, 120, 140, 146
τομή 40
τραγικωμωδία 53
τραγωδία 10, 17, 53, 57, 58, 89, 90, 94, 103, 120, 125, 138, 144, 148, 150, 153, 159, 170, 175, 199
τροχαίος 110, 111
ύμνος **190**
ομηρικός 190
υπαρξισμός 186
υπερβατό **191**
υπερβολή **191**
υπερρεαλισμός 64, 65, 66, 74, 75, 106, 117, 132, 133, 150, 185, **191-193**, 196
υφολογία 194, 195
ύφος 20, 49, 59, 89, 103, 104, 105, 114, 131, 141, 144, 174, 187, 188, **193-195**, 210
λογοτεχνικό 193, 195
μέτριο 194
ταπεινό 194
υψηλό 194
φαρσοκωμωδία 53

φασισμός 197
φιλολογία 38, 39, 93, 100, 101
ελαφρά 100, 101
κλασική 93
φιλοσοφία 24, 38, 47, 80, 114, 175, 186
φορμαλισμός 117, 189
φουτουρισμός 64, 117, 132, 185, **196-197**
φώνημα 182
φωνητικό ποίημα 132
χάι-κου **198**
χαρακτήρας (ή πρόσωπο ή ήρωας) 18, 19, 21, 24, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 50, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 68, 72, 76, 78, 85, 86, 90, 97, 116, 121, 123, 124, 127, 128, 132, 140, 145, 146, 147, 148, 155, 160, 163, 169, 172, 174, **198-203**
δυναμικός 201
επίπεδος 201
στατικός 201
σφαιρικός 201
τύπος 201
χασμωδία **204**
εξωτερική 204
εσωτερική 204
χρονικό 97, **204-205**
χρονογράφημα **205-206**
χρονογραφία **206**
χρόνος αφηγηματικός 29, 36, **206-209**
ψυχανάλυση 23, 25, 44, 96, 114, 192, 193
ψυχολογία 23
ωδή 90, 91, **210**

ΕΚΔΟΣΗ Η 2007 - ΑΝΤΙΤΥΠΑ: 265.000 - ΑΡ. ΣΥΜΒ. 247/27-3-07

ΕΚΤΥΠΩΣΗ: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΟΡΥΦΗ Α.Ε. - ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: ΕΥΤΑΞΙΑΔΗΣ Β. - ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ Ι. & ΣΙΑ Ο.Ε.

ISBN 960-06-0795-8